

٩

ديسمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب



يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى



shiabooks.net

رابطہ پدیل < mktba.net

ادب و نقد

مجلة كل المثقفين العرب

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد التاسع

السنة الأولى

ديسمبر ١٩٨١

مجلة شهرية

تصدر منتصفاً

كل شهر

□ مستشارو التحرير

جمال الغيطاني

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

□ الإشراف الفني

أحمد عز العرب

□ مسكونة التحرير

ناصر عبد المنعم

□ رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

□ مدير التحرير

فريدة النقاش

□ المراسلات : مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهرام ٢٣ ش عبد الخالق شروت

القاهرة - الرقم البريدي ١١٥١١

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

ادب ونقد

بصددها حزب التجمع الوطنى الديمقراطى

في هذا العدد :



مسحة

- | | |
|----------------------|--------------------------------|
| ٤ فريدة النقاش | * افتتاحية : جذور عفية للغضب |
| ٨ محمود أمين العالم | * قضايا أساسية في نقد الأدب |
| ٢٧ سليمان العيسى | * شعر : اجبتك مصلوبا على الفجر |
| ٣٢ يوسف أبو رية | * قصة قصيرة : عكس الريح |
| ٣٦ محمد القدوسى | * شعر : أطفال الأيام المرة |
| ٣٨ رجاء عدلى | * المرأة في ادب الطاهر وطار |
| ٥٢ احمد والى | * قصة قصيرة : زمن الحرب |
| ٥٤ عزت الطيرى | * شعر : عدلنا يا زمان القبر |
| ٥٨ يورى تريفينوف | * قصة مترجمة : السفر |
| ترجمة : احمد الخميسى | |
| ٦٢ محمد الحلو | * شعر : مرثية الحلم الأخير |
| | * ملامح البطل الثورى في مسرح |
| ٦٥ محمود عبد الوهاب | صلاح عبد المصبور |

صفحة

- * قصة قصيرة : اسراب الطيور رمسيس اديب ٧٢
- * قصة قصيرة : الاخ الكبير بيومي قنديل ٧٤
- * قصة قصيرة : الدائرة المعونة نعمات البحري ٧٧
- * قصة قصيرة : ولحن السوان سميرة عبد القادر ٨٠
- * الممارسة الابداعية في تجريتي الشعرية (٢) عز الدين المظاهرة ٨٢
- * ملف العدد : نصوص من حصار بيروت اعداد : حلمي سالم ٩٣
- * حوارات : حوار مع الكاتب المسرحي الكويتي عبد العزيز السريع اجراه : على عبد الفتاح ١٣٢
- * المكتبة العربية : يحيى حتى وعالمه القصصى تاليف : د. نعيم عطية عرض : احمد محمد عطية ١٤٢
- * المكتبة الاجنبية : ايدولوجية الشركات الدولية فى العالم الثالث ترجمة : د. عبد العظيم انيس ١٤٩
- * فى ذكره الاولى : فاروق منيب بين رحلة الابداع وعذاب المسوت فى الفريسة محمد صدقى ١٦٢
- * دليل المصطلحات الادبية اعداد : احمد الخميسي ١٧٢

افتتاحية

جذور عصفية الغضب

فريدة النقاش

« نحن ممنوعون من التعبير عن غضبنا لما يجرى في لبنان .. وعلينا أن نفضب بقوة » .

مضى عامان منذ قال الفنان « عادل امام » هذه الكلمات امام مؤتمر الكتاب والفنانين الذي انعقد بمقر نقابة السينمائيين عندما بلغ غزو اسرائيل للبنان ذروته .

منذ ذلك التاريخ الذي يمتد في اعماق الشعوب العربية كانه دهر ولدت في مضر مجموعة من الاعمال الادبية والفنية جديرة بالتوفيق والتقاط ما بينها من سمات مشتركة اذ انها جميعا ، وكل على طريقته ، تتأوى حالة التوحش والياس والانغماس العدى في الذات ، وتفقد روح المقاومة بقدر ما تنهل منها ... في السينما والمسرح ، في الشعر والقصة والرواية يحركها جميعا ادراك واع احيانا وغير واع احيانا من قبل مئات المبدعين الموهوبين مما عاما ثقيل يتجاوز ذواتهم ودنياهم المحدودة الصغيرة .

هكذا خرج فيلم « الحريف » ليقتحم نيه « عادل امام » تعبيرا خاصا عن هذا الغضب الحزين ، محتجا وكاشفا عن خبايا التدمير واسسه منتقلا بادائه الكوميدي الى ساحة جديدة ، لا يستطيع من يلتقط عناصرها

بدراية الا ان يربط بينها وبين هذا الغضب العاجز المعلن عنه في الكلمات وهذا الاحتجاج القديم ، كذلك كان « نور الشريف » في فيلم « سسواق الاتوبيس » حيث نقل صناع الفيلم الحرب من ساحة القتال المباشر في زمن العبور الى ساحة الصراع الاجتماعي لتبرز بصورة جنينية روح مقاومة جديدة .

اتسمت رقعة المسرح — رغم المسرح التجارى وبسببه ، فتعددت مرقق الهواة في الجامعات والمؤسسات والاحزاب ، وعاد بعض الفنانين الكبار المهاجرين الى الخليج او الذين احتجبوا عن الحياة الثقافية ليطرحوا اسئلة جديدة ، وفي قصور الثقافة وبيوتها بحث محبوم عن معالم هذه الروح .. فالمسرح وحده يحرر الانسان حين يعيد خلقه على خشبته من جديد .

في مسلسلات التلفزيون — برز عدد محدود من كتاب السيناريو والمخرجين الذين تشكلت حساسيتهم ومواجههم في زمن الاخفاق والهزيمة ، ناخذ نقدهم الجذري بعد انتشاع الاوهام يتأسس في صراعات الواقع الحى وهم ينقلونها الى ساحة الشعر ليوظفوا لهذه المهمة البالغة التعقيد ادوات فنية مستحدثة تختلف عن كل الادوات الاخرى التى عرفتها البشرية من قبل .

في ارض الرواية والقصة القصيرة والشعر اخذت تنضج وبيبئ ملامح هذه الروح ، مبعثرة حزينة كما هو الحال في رواية « مالك الحزين » لابراهيم اصلان ، غاضبة متوعدة في شعر عزت الطيرى ومحمد الطلو وآخرين ، كاشفة عن القوة الخفية المغمورة تحت ستر الاهمال والتعاسة في الناس المعنادين — ملح الارض — في قصص محمد المخزنجى ويوسف ابورية .. وغيرهم ..

والمقلبة المثانية لادب الارض المحتلة الجديد وما يتوفر لنا عبر القيود المفروضة على اوطاننا من انتاج عربى جديد بصفة عامة تؤكد هذه السمات ، وهى تلوح جنبنا هنا وصبية يافعة هناك .. وتجعلنا نستنتج بدرجة كبيرة من اليقين ان المرحلة الجديدة في حركة التحرر العربى في مواجهة الامبريالية العالمية والصهيونية تشحذ اسلحتها الروحية البتارة ، وهى بصدد ابراز السمات الاخلاقية لعالمها الجديد ، متجلىسا في ثقافتها كما هو جدير بامة عظيمة الاسهام في الثقافة والحضارة العالميتين .

فكما تضع المقاومة اللبنانية الفلسطينية المسلحة للعدو الصهيونى لبنات جديدة في عملية اعادة التأسيس للمشروع التحررى جاهدة للخروج

من انتاض الهزيمة الشاملة وهى نضل بطبيعة الحال كدبانها . فان الثقافة الجديدة المقاومة بدورها من ايقاع الثقافة الرسمية المكرورة المهيمنة محسبه هى الأخرى - لا محالة - بكلمات العالم الخرب المنهار الذى يحرس الهزيمة ويفذى قواها ويجعلها .

وفى أرض الواقع حيث نقطة الصدام المركزية السفنة فى لبنان تخرج اشكال جديدة للمقاومة لا من الشعر والقصة والمسرح فحسب وانما من مجل ثقافة الشعب الكادح اى وعيه وطريقة ممارسته لهذا الوعى الذى ينتزع نفسه فى المواجهة المباشرة مع العدو من قبضة التشويه والتزييف والادهام . ينتزع نفسه فى الطريقة التى يخطر بها الاطفال والصبية فى العمل خلف خطوط العدو ، وفى الشعارات التى يكتبونها على جدران البيوت التى خربتها القنابل وعلى ما تبقى من اجساد الدبابات المحترقة ، فى خطب ائمة المساجد التى تحول بعضها بفعل الارتباط الحميم بين ائمتها وبين المقاومة الشعبية الى نقط حصينة للمقاومة ، حيث يرد الائمة والناس تلك الجوامع الى اصل نشاتها بيوتا لعامة المسلمين يقررون فيها شئون حياتهم ويمارسون الشورى فيما بينهم ثم يشبعون - جماعة - حاجاتهم الروحية العميقة !

ان مقاومة الشعب ليست مجرد اسلحة مشرعة الى صدر العدو المباشر ، هى اكثر من ذلك نمط حياة ووعى به فى الفكر والادب والفن وكشف عن دلالته فى حياة الناس .

ومن ثم فان الادب والفن المقاومين لبننا بالضرورة قصائد فى انتماسة ، او تعبيرا مباشرا عن شكل المواجهة نكتها الاستخلاص الدعوب لروح المقاومة من كل التنصيلات الواقعية فى حياة الناس ، وفى صراعهم المريع على المستوى الوطنى والقومى والاجتماعى والانسانى العام من اجل التحرر الشامل ، فى صور هذا الصراع الواعية او غير الواعية المنظمة او العنوية التى تحل فى طياتها بذور الغضب الشامل .

وكل خطوة يخطوها الادب والفن الجديون انن فى اتجاه الكشف عن هذه البذور . . ورعايتها وانضاجها صورا وايقاعات واشكال ، وكل تجل لحركة النقد يصل هذا الكشف بجذوره التراثية فى ثقافة امتنا ، ويبحث عن الوشائج العميقة التى تربطه بنظائره فى ثقافة الشعب فى مقاومتها للاستعمار والقهر الاجتماعى والتى تتجلى فى صلب ابداعاتها .

كل خطوة على هذا الطريق تفتح للإبداع الجديد بابا واسما ليمسد جذوره العميقة فى أرض الواقع الذى ينبع منه ولا يكون بوسع القديم

الرسمى انتزاعه أبدا لأنه يكتسب مشروعيته من امتداد الجذور وثباتها. حينئذ فقط يفتح للتناوئة على صعيد الفعل طريقا للوضوح ، يحى ظهور المخالطين بالسيف فى تلك البقعة المجيدة من ارض وطننا وهو يصنع فى الوعى الشعبى المتاريس ، ويحى بنفس القدر روح المبدعين من الظلام والتعاسة حيث تجرهم اليها جرا لعبة الابعاد الى الهامش التى يجيدها اساطير الثقافة الرجعية وهم يتشبثون بمواقفهم فى الحياة الرسمية بفعل الهزيمة . فيوزعون شهادات الاعتراف او ينزعونها عن هذا المبدع أو ذاك طبقا لمواصفات ومعايير أولها وأكثرها ثباتا أن يكون هذا الإبداع نفسه هاشيا لا يقول شيئا ولا يدعو لشيء فاقدا لروحه الثابتة حتى يليق بالزمن الأسن وبهؤلاء الذين وصفهم أحمد عبد المعطى حجازى قائلا للعقاد حين هاجم الشعر الجديد :

تعيش على عصرنا ضيفا وتشتبنا

أنا بالأمه تشددو ونطربه

بوسع الإبداع الجديد حين يتعذب وهو يستخلص هذا الجبر ويمسك به أن يقول للزمن الأسن .

هذا غرضنا

بوسعه أيضا أن يجد رده ، فلا يمتص الفراغ صيحات احتجاجه أو همس أهائه لأنها سوف تعرف — أخيرا — طريقها الى الجواهر الكافحة ... بالضبط كما عرفت الأعمال الأولى طريقها .

فريدة النقاش

قضايا أساسية في نقد الأدب

محمود أمين العالم

يصدر قريبا لمحمود أمين العالم عن دار المستقبل العربى ، كتاب جديد
هو دراسة نقدية لثلاث
«جبة المسطس اللحية» . وفيما يلى المدخل العام المنهجى لهذا الكتاب .

مدخل عام

فى اواخر ديسمبر عام ١٩٧٩ ، شاركت - بدعوة من اتحاد كتاب
المغرب - فى ندوة عقدت فى « فاس » حول الرواية العربية الجديدة .

وكانت مشاركتى فى هذه الندوة بمثابة عودة لى الى الانشغال بالنقد
الادبى ، بعد فترة طالت من انشغالى عنه . على ان هذه العودة لم تتمثل
اساسا فى البحث الذى عرضته فى هذه الندوة ، بقدر ما تمثلت فى القضايا
المنهجية والاحكام القيمية التى اثيرت خلالها بشكل عام ، والتى فجرت
فى نفسى طائفة من الاسئلة استمرت تطح على بعد انتهاء الندوة . على اننى
اعترف ان الامر لم يقتصر على هذا المستوى الموضوعى فحسب ، وانما
تضمن عاملا ذاتيا كذلك . فعندما انتهيت من عرض بحثى فى الندوة ، واجهت
طائفة من التعقيبات كانت تجمع - بمستويات مختلفة تقترب او تبتعد عن
الموضوعية - بان العرض يركز على ما هو مضمونى ، بل على ما هو سياسى
مهمل الجانب الفنى ، بل قال أحد المعلقين بان العرض نوع من الكتابة
السياسية ، ولا يدخل فى مجال النقد الادبى . وذكر معلق آخر ان العرض
يفتقر الى مرتكزات منهجية واجرائية ويطلب عليه الطابع الانتقائى .

ولست في حاجة الى اعادة تلخيص ما دار من تعقيبات ، فالقارىء يستطيع ان يراجع تفاصيل الندوة في المديدين « الثانى والثالث » و « الرابع والخامس » من مجلة الآداب البيروتية عام ١٩٨١ ، وان كان ما دار من تعقيبات حول العرض الذى قدمته . قد جاء في المجلة على صورة ملخصة ومهذبة للغاية . كما نشرت نفس التفاصيل بعد ذلك في كتاب بعنوان « الرواية العربية .. واقع وآفاق » عن دار بن رشد . بيروت ١٩٨١ .

والحق : اننى عندما اخترت لهذه الندوة موضوعا هو « التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية معاصرة » هي « نجمة أغسطس » لصنع الله ابراهيم . « ووثائق حارة الزعرانى » لجبال الفيطانى . « وما يحدث في مصر الآن » ليوسف القعيد . لم اكن استهدف القيام بدراسة نقدية تفصيلية لهذه الروايات الثلاث . بقدر ما كان يعنينى ابراز طبيعة العلاقة الجدلية بين الواقع والمختل . بين التاريخ والفن ، وخاصة ان هذه الروايات تكاد تصدر في اطار - بل تعبر بالفن عن - واقع واحد تقريبا ، او مرحلة تاريخية متقاربة في تناقضاتها واشكالاتها . وتكاد تتشابه ، رغم الاختلاف ، او تختلف : رغم التشابه . مناهجها الفنية التعبيرية ، ومضامينها وقبها الدلالية . على انه كان يعنينى كذلك مناقشة منهج في النقد الأدبى اخذ يسود في ادبنا العربى المعاصر ، متأثرا بالتيارات الفرنسية المعاصرة في الدراسات الادبية ، قام د. بطرس الحلاق بتطبيقه على رواية « نجمة أغسطس » منتهيا الى نتائج اعتبرتها بعيدة كل البعد عن الحقيقة الفنية والدلالية لهذه الرواية (١) . ولم يكن الأمر عندى هو مناقشة تطبيق د. بطرس الحلاق في الحقيقة ، بقدر ما كان المبادرة بمحاولة تطبيقية في نقد هذا المنهج النقدي عامة عبر رواية « نجمة أغسطس » خاصة . ولقد اشرت الى موقفى من هذا المنهج اشارة صريحة في الكلمة التى القيتها في الحفل الافتتاحى للندوة ، والتى لم تنشرها - للأسف - مجلة الآداب بين ما نشرت من وثائق هذه الندوة ، كما لم ينشرها الكتاب الذى صدر بعد ذلك .

ولهذا فقد صدمتنى بعض التعقيبات التى اخذت تحاسبنى بمعايير ذلك المنهج الذى اختلف معه ، اكثر مما صدمتنى بعض التعقيبات الأخرى التى رايت فيها تزييدا او تجنيا او تصفية لحسابات شخصية ، فضلا عن بعض كتابات ظهرت في الصحافة المغربية عقب الندوة ، شعرت فيها تعاليا شوفينيا . على اننى في الحقيقة ، ادركت عند لقائى بعدد اكبر من الكتاب والنقاد المغربية عقب الندوة ، ان في المغرب صراعا حادا حول

(١) د. بطرس الحلاق . الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس مجلة الباحث . العدد الرابع ١٩٧٩ . باريس .

مناهج الدراسات الأدبية عامة والنقد الأدبي خاصة ، وهو جزء من صراع
أيديولوجي عام داخل صفوف المثقفين التقدميين أنفسهم ، بين تيار يغلب
عليه الطابع الشكلاني أو التجريدي أو الوضعي ، وبين تيار يسعى لتفليب
المنهج الموضوعي التاريخي الاجتماعي . على أنه في الحقيقة جزء من صراع
أيديولوجي عام يحدث اليوم في الثقافة العربية المعاصرة عامة .

وهكذا وجدت نفسي عقب ندوة « فاس » في قلب معركة النقد
الأدبي من جديد . وخاصة أنني أحسست - خلال التعقيبات على البحث
الذي قديته في الندوة - بأمرين :

الأول ، أنني لست وحدي الذي يناقش ويحاسب ويحكم ، وإنما الذي
يحكم بحق هو كل تلك المرحلة التي اصطلاح على تسميتها « بمرحلة
الخمسينات في النقد الأدبي » والذي كان لي مع غيري شرف المشاركة في
أرساء أسسها المنهجية والأيديولوجية . **والأمر الثاني** هو أنني أناقش
ونناقش وتحاكم مدرسة الخمسينات بمعيار يكاد يكون وحيدا هو المعيار
البنوي (أو الهيكل كما يفضل أن أسميه) بحسب المدرسة الفرنسية
المعاصرة سواء كانت شكلية أو تكوينية أو نفسانية .

ولهذا كان هذا الكتاب . هو استكمال تطبيقي للحوار النظري الذي
لم يستكمل في ندوة « فاس » حول منهج ودراسة الرواية العربية الجديدة ،
وإن اقتصر الكتاب على دراسة الأعمال الروائية الثلاثة لصنع الله إبراهيم :
« تلك الرائحة » ، « نجمة أغسطس » ، « اللجنة » . واختيار أعمال
صنع الله إبراهيم : فضلا عن أنه اختبار لأعمال واحد من أبرز الروائيين
العرب الجدد - فهو استنثار وتعميق للنقد الذي وجهته في ندوة فاس إلى
المنهج الإجرائي الذي اتخذه د. بطرس الحلاق في دراسته « لنجمة
أغسطس » وللتنتائج التي انتهى إليها بمنهج هذا .

على أن الكتاب في حقيقته هو محاولة في النقد الأدبي تسعى لإبراز
معالها النظرية خلال التطبيق النقدي نفسه . ولعل التطبيق أن يكون هو
حقيقة النقد الأدبي وجوهه ، دون أن يعنى هذا غضا من القيم النظرية
الكامنة فيه ، أو المعلنة بمنهجه الإجرائي . ذلك أن التنظير الخالص في تقديري
مجاله الدراسات الأدبية أو علم الجمال أو علم الإبداع الأدبي (البيوطيقا) .

ونتيجة للطابع النقدي التطبيقي الخالص لهذا الكتاب ، كان لابد
في هذا المدخل من بعض كلمات ذات طابع نظري عام حول الأمرين
الذين اشرت إليهما منذ قليل وهما « مرحلة الخمسينات » و « المنهج
البنوي » وحول ما اتبناه من أسس نظرية عامة ومن منهج إجرائي
في مجالتي النقدية لروايات صنع الله إبراهيم الثلاث .

أما فيما يتعلق بالأمر الأول ، فالذى لا شك فيه أن كثيرا من تطبيقات تلك المرحلة النقدية التى تسمى « بمرحلة الخمسينات » كان يغلب عليها التفسير المضمونى بل الاجتماعى الخالص للادب . ولو تأملنا هذه المرحلة - تاريخيا - لوجدنا أنها كانت تعبر عن تيار فى النقد الأدبى الصاملى عامة . ولم يكن يقتصر على الأدب العربى وحده . على أنها فى الأدب العربى كانت ثورة على التفسيرات والتحليلات الأكاديمية والوصفية والانطباعية والذوقية - والنفسية الى حد ما - التى كانت تسيطر بمستوى أو بآخر على النقد الأدبى آنذاك . فضلا عن هذا ، فقد كانت تلك المرحلة تتواءمة أو متواكبة مع مرحلة النهوض الوطنى والقومى والاجتماعى ، الذى احدث فيها الصراع بل الصدام بين القوى الوطنية والديمقراطية العربية من ناحية ، والقوى الإمبريالية والصهيونية والرجعية من ناحية أخرى . على أن الأمر فى الحقيقة لم يكن مجرد تواءمة أو متواكبة ، بل كان الأدب - ابداعا ونقدا - بعدا من أبعاد الصراع المحتدم فى تلك المرحلة التاريخية .

على أننا لو تأملنا تلك المرحلة الأدبية ، من زاوية موضوعية لنبيننا أن الجانب الفنى أو الجمالى أو الشكلى عامة ، لم يكن مهملًا فى كثير من تطبيقاتها النقدية . فكانت هناك اجتهادات جادة لاكتشاف العلاقة العضوية بين الأبنية الفنية والدلالات أو المضامين الاجتماعية والطبقية ، بل كان هناك وعى كامل بأن الدلالات والمضامين إنما تنبع من البنية الفنية نفسها . وفى الحوار الذى نشب عام ١٩٥٤ بين د. عبد العظيم أنيس وأنا من ناحية و د. طه حسين والعقاد من ناحية أخرى ، حررنا على أن نستخدم كلمة « الصياغة » تعبرا عن الشكل الأدبى ، وتأكيدا على أن الشكل ليس إطارا أو وعاء خارجيا ، بل هو عملية يتشكل بها الموضوع مضمونا ، وأنه لا سبيل الى تحديد الدلالة فى الصنيع الأدبى ، الا بدراسة المعمار الداخلى لهذا الصنيع (١) .

وما أحب أن أثير بالتفصيل الى مساهمات فى هذا الاتجاه لطائفة من نقاد تلك المرحلة ، لعل حسين مروء أن يكون من أبرزهم . وإنما أكتفى بتأكيد أن مرحلة الخمسينات لم تكن - كما يقال - مجرد دعوة الى دراسة مضمونية اجتماعية خالصة للأدب ، بل كانت - سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية ، تحرص على التحليل « الداخلى - الخارجى » ، « الفنى - الدلالى » . للعمل الأدبى ، وإن طغت على كثير من تطبيقاتها أحاسنا العناية

(١) راجع الفصل الخامس بالأدب بين الصياغة والمضمون فى كتاب « فى الثنائية المصرية » لمبد العظيم أنيس ومحمود المالم بيروت ١٩٥٥ وكتاب تأملات فى عالم نجيب محفوظ : ص ١٥ لمحمود أمين العالم فضلا عن مقالات أخرى فى كتاب « الثقافة والثورة » للكاتب نفسه يتحدث فيها عن أدبية الأدب : صفحات ص ٢٠ ، ٤٥ وص ٢٢٥ الخ... الخ

بالدلالة والمضمون نتيجة لبعض الملامات بل اللحظات التاريخية والسياسية والاجتماعية التي كانت تستخدم بها تلك المرحلة . على أن التطبيقات التي كانت تهتم بالمعمار الداخلى او الصياغات الفنية ، لم تكن - في الحقيقة - تتعمق هذا المعمار أو هذه الصياغات . وإنما كانت تلمسها لمسار يفترق بانفصاف الى منهج اجرائى محدد وموحد . وان لم يفترق الى رؤيا منهجية عامة . ولهذا كان الاجتهاد النقدى يختلف فى التطبيق من ناقد الى آخر ، بل قد يختلف عند نفس الناقد من تطبيق الى آخر بحسب الملابس واللحظات التي اشترت اليها . فى هذا الاطار التاريخى والموضوعى ينبغى فى تقديرى اعادة النظر فى تلك المرحلة ، وتقييمها فى غير تعامل او تجن أو استخفاف (١) . (ولعل هذا ينقلنى الى الامر الثانى المتعلق بقضية المناهج النووية فى دراسة الادب) .

فى عام ١٩٦٦ نشرت ثلاث مقالات (٢) فى مجلة المصور المصرية حول حركة النقد الأدبى فى فرنسا آنذاك متعرضا لثلاثة تيارات فى المنهج الهيكلى (او البنىوى كما يقال اليوم) هى التيار الشكلى لدى « شتراوس » و « بارت » والتيار الاجتماعى لدى « جولدمان » والتيار النفسى لدى « شارل مورون » . واشترت فى هذه المقالات الى أن الشكل عنصر اساسى فى بناء الدلالة الخاصة لكل عمل ادبى ، ودراسة الشكل جهد بالغ الاهمية فى دراسة الدلالة نفسها « ... وقد اجد فى الهيكلية رغم مغالاتها الشكلية ، ورغم اغفالها لجانب الدلالة والمعنى فى العمل الادبى والانسانى عامة ، امكانية اكتشاف كثير من اسرار التعبير الادبى والانسان » . « ... على أنه من الخطأ أن نكتفى باتهامهم هذا الاتجاه بأنه مجرد خدعة جديدة على حد تعبير ريمون بيكار » « ... وما احوج النتائج التى تنتهى اليها الهيكلية الى مراجعة موضوعية وحوار ، فلعلنا بهذا أن نضيف اليها وان نكتشف صيغة سعيدة بين الدراسات التى تقتصر على الشكل ، والدراسات التى تقتصر على المضمون . وبهذا نقيم النقد الادبى على اساس تكاملى سليم » (١٥ من وما بعدها من الكتاب) . وعندما عرضت لنظرية « جولدمان » الخاصة « برؤية المعالم » ، لم أتوقف عندها متبينا أو مؤيدا ، بل اعتبرتها اقرب الى منهج الدراسة الاجتماعية منها الى النقد الادبى ، أو الدراسة الفنية ، بل اشترت الى أن « جولدمان » - وان كان تلميذا واستمرا را « للوكاتش »

(١) ما اكثر الامثلة التى يمكن الاشارة اليها فى هذا الصدد ، ولكن اكثف بالاشارة الى محال للاديب الشاب مجدى يوسف ، ينتقد حنا تديا لى من الادب والفنون الجبيلة فى كتاب « الثقافة والنورة » منقده نموذج صارخ لسوء الفهم والتجنى - راجع مجلة 'الكراسة الثقافية يناير ١٩٧٨ . دار آتون .

(٢) نشرت هذه المقالات بعد ذلك فى كتاب « البحث عن اوربوا » المؤسسة العربية لاسات والنشر ١٩٧٥ .

الناقد الأدبي بحق — فانه يكاد أن يكون عالم اجتماع للأدب وليس بالنقاد الأدبي . وفي نهاية المقالات الثلاث أكدت على الحاجة الى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبي . لا يجمع بين هذه المدارس جميعا سطحيا توفيقيا . بل يوحد بين الدلالة والقيمة ، بين الحقيقة والجمال في صيغة مسمدة ١٠٧ — ١٠٨ . ومنذ ذلك الحين ، وبرغم انشغالي عن ممارسة النقد الأدبي ، وأنا أتابع هذا الاتجاه الهيكلي (البنوي) في أسهاماته وتنويعاته وتطويراته المختلفة . وخاصة في مجالي الشعر والرواية . وبرغم ما في كثير من تطبيقاته من ذكاء ولعمري . وما يمكن الاستفادة من نتائجها في إضاءة العمل الأدبي ، فاني لم أجد في هذا الاتجاه إجابة على بحثي المنعاش الى منهج في النقد الأدبي يجمع بين البنية الفنية والدلالة الاجتماعية فيدرسته للظاهرة الأدبية . بل لعل وجدت في كثير من التطبيقات اختلافات واختلالات تخرج بها عن ادعاءاتها العلمية ، وإن لم تقلل من قيمتها التجريبية .

لا شك في أهمية بل ضرورة اكتشاف البنية الداخلية التي بها تتحقق أدبية الصنيع الأدبي . ولا شك كذلك في أنه لا سبيل الى تحديد دلالة الصنيع الأدبي بغير البدء بهذه البنية الداخلية نفسها . على أن الحديث عن الداخل المطلق حديث ميتافيزيقي . قدرات الداخل نفسه هي دراسة بالخارج وإن لم تكن من الخارج . أي هي بمنهج الدراسة نفسها أيا كانت هذه الدراسة وأيا كانت عناصر وأنوات منهجها ، دراسة تستعين بتصورات ومفاهيم ومركزات إجرائية مصاغة خارجيا وإن استهدفت الدراسة الداخلية . وهي نتيجة لهذا محكومة ومشروطة بقيم ومواقف وفلسفات . هل نستطيع مثلا أن ننفي أن الفلسفة الظاهرية لهرسل (أو الفينومينولوجية) هي المساعدة أو الأساسي النظري للاتجاه الهيكلي (أو البنوي) عامة ؟ بل الآن نبين كذلك أكثر من رابطة بين هذا الاتجاه وبين فلسفة هيدجرر اللغوية خاصة . فضلا عن رؤيته الميتافيزيقية عامة ؟ بل الآن نبين كذلك أن اتجاهها منهجيا يكاد يكون هو نفسه الاتجاه الوضعي الجديد ؟ . على أنه لا مجال هنا للخوض في هذه القضية الإبيستولوجية ، رغم أهميتها البالغة ، اكتفاء بالتأكيد على ضرورة دراسة البنية الداخلية للصنيع الأدبي كشفا وتحديد لقيمه ودلالته معا ، ويبقى بعد ذلك اختلاف الاجتهادات المنهجية والفكرية في هذه الدراسة . وهذا تبرر إشكالية لعلها أن تكون الأساس لتلك الاختلافات المنهجية والفكرية : ما هو الهدف من دراسة البنية الداخلية ؟ هل هو البحث واكتشاف وتحديد نمط واحد ، نموذج واحد ، نسق واحد من العلاقات داخل البنية الأدبية تتحقق به أدبية الأدب ، ويكون معيارا لكل دراسة أدبية تطبيقية ؟ ففي الشعر — مثلا — نبين نموجا ، نسقا ، نمطا بنويا هو ذاك الذي حدده « جاكو بسون » وطبقه في دراسته الإجرائية التوجيهية لقصيدة القوط « ليويلي » . وهناك في الرواية مثلا نبين نموجا هو ذلك السدى

جده يروب في دراسته للحكايات الشعبية الروسية ، وان تطور بعد ذلك
بشكل مختلف سواء عند « جريمالس » أو « تودوروف » أو « بومون » .

هل نقول بهذا النموذج الواحد ، أم نقول بأن لكل عمل أدبي ،
وبأن لكل قصيدة ، وبأن لكل رواية ، هيكلها الخاص ، بنيتها الخاصة .
التي لا يمكن أن تخضع لنسق أو لنموذج مسبق كما يقول « داريدا » . بل
كما انتهى إلى ذلك كذلك « بارت » في كتاباته الأخيرة إلى حد القول بإمكانية
الاختلاف المطلق في قراءة النص باختلاف القارئ نفسه ؟!

وفي تقديري أن كلا الموقنين شططا . فالاختلاف في قراءة النص اختلافا
تذوقيا أو معرفيا أو اجتماعيا لا ينشأ ما يتضمنه النص الأدبي من قانون خاص
لابداعيته الكائنة . على أن القول بنموذج واحد للأعمال الأدبية جريمالس
يقلص التجربة الأدبية ابداعا ونقدا على النحو التالي :

أولا : أنه يسمى إلى أن يفرض على الأعمال الأدبية نسقا أو نموذجا
مسبقا هو المعيار الذهبي لأدبية الأدب ! وفي هذا ما يتناقض مع الإبداعية
في العمل الأدبي ، هذه الإبداعية التي لا سبيل إلى تحديدها في شكل نموذجي
مطلق . سواء من الناحية الاجتماعية أو التاريخية أو الجمالية الخالصة .

ثانيا : أن هذا المعيار النموذجي لن يستطيع التمييز والمفاضلة
بين الأعمال الأدبية من حيث قيمتها ، بل قد تتساوى بمقتضاه — كما حدث
في كثير من التطبيقات — أرفع الأعمال الأدبية وأخسها ، مادامت تتوفر لها
الأدبية التي يحددها هذا المعيار النموذجي !

ثالثا : أن هذا النموذج هو في الحقيقة نسق اتسنى أساسا . وبالتالي
فهو لا يخضع التعبير الإبداعي لقواعد البنية اللغوية فحسب — مما يقلص
التجربة الأدبية ذات الخصوصية الخاصة — كما أشرنا من قبل — وإنما
هو كذلك من الناحية المنهجية — يفرض قواعد مجال تعبيرى معين على
سياق مجال تعبيرى آخر مختلف تماما في خصوصيته وان اتفق في أدواته .

رابعا : أن الاستعانة الإجرائية بهذا النموذج تقصر الدراسة الأدبية
بالضرورة على الدراسة النصية الداخلية وحدها ، بل حتى في إطار هذه
الدراسة النصية الداخلية ، ستقف بالضرورة عند الحدود الوضعية
الشكلانية — ولا أقول الشكلية — للعمل الأدبي . عاجزة بذلك عن تحديد
أية دلالة أو قيمة لهذا العمل ، سواء في سياق التاريخ الأدبي ، أو سياق
التاريخ الاجتماعي .

وبرغم أن هذه المحاولات للنهضة أو للتنظيم قد حققت بعض
النجاحات اللازمة في مجال دراسة الحكايات الشعبية خاصة ، فإنها حتى

في هذا المجال لم تستقر بعد بل ما تزال الخلافات محتدمة فيها . وكذلك الأمر في مجال الشعر . وفي مجال الرواية خاصة . بل أكاد أقول أنه ليس هناك نموذج واحد أو منهج اجرائي واحد يمكن تسيينه بالمنهج الهيكلى (البنيوى) أو استخلاصه فيه . ومفضلاً عن هذا فهو أقرب إلى الدراسات الأدبية منها إلى النقد الأدبى . مالا نطاط الاساسية للحكايات الشعبية الروسية التي نبلغ في دراسة « بروب » ٣١ نمطا ، نتقلص إلى ٢٠ نمطا عند « جريباس » : بل نتقلص إلى ما دون ذلك عند « بريمون » . ومنهج « جريباس » الاجرائى في دراسة الرواية يختلف عن المنهج النغوى بل النحو الذى طمحه « تودوروف » في دراسة « للديكاميون » مثلا كما يختلف عن المنهج الاجتماعى اكلتوينى في دراسة « جولدمان » . والفريب أن « تودوروف » في دراسته « للديكاميون » التي اقامها على النسق اللغوى النحوى ، يشير في هذه الدراسة إلى أن الديكاميون تعبر من مرحلة معينة من مراحل بداية نمو البورجوازية ، أى بداية نمو حرية التبادل على انقاض النظام الاقتصادى القديم .

ولهذا « فبوكاشيو » في قصصه هذه كما يقول « تودوروف » انما يدافع عن المشروع الحر ، المشروع الخاص أى الرأسمالية الناهضة في عصره . ولكن « تودوروف » لا يقيم أى رباط ولا يؤسس أى علاقة بين تفسيره الاجتماعى الطبقي هذا ، وبين تحليله اللغوى الخالص « للديكاميون » كأنها دلالة العمل الأدبى مفصلة تماما عن بنيته ، أو كأنها دلالة الاجتماعية شيء ، ودلالته الأدبية شيء آخر . ولا صلة بينهما . فالدلالة الأدبية عنده هى مجرد البنية الداخلية شكلا (١) لا أكثر . فالموضوع النهائي لعمل مثل « ألف ليلة وليلة » . عند « تودوروف » — كما يشير في كتابه عن « الديكاميون » — هو فعل القص نفسه . فالنسبة لشخصيات « ألف ليلة وليلة » مثلا القص نفسه يساوى الحياة ، وانعدام القص أو غيابها يعنى الموت (٢) . وهكذا نتقلص « ألف ليلة وليلة » إلى مجرد عملية قص ! وتختفى كل دلالاتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية عامة . ولكن لعل « تودوروف » أن يتبين ذات يوم هذه الدلالات دون أن يقيها أو يؤسسها على تحليله الداخلى لها ، كما فعل بالنسبة إلى « الديكاميون » !

وعند دارس أدبى آخر — للحكايات الشعبية خاصة — هو « بريمون » يكاد يقتصر المنطق القصصى عامة على أحد مسارين : مسار

(١) لأن البنية الداخلية نفسها في تقديرى لا تقتصر على الجانب الشكلى وحده . بالشكل من حيث هو شكل هو في الحقيقة تشكّل الدلالة .

(٢) لعل عبد الكبير الخطيى قد استند إلى هذا في دراسته من « ألف ليلة وليلة » و « الليئة الثالثة » التي تصمها في ندوة (فاس) المشار إليها وإلى مراجعتها سابقا .

يفضى الى تحسن أو مسار يفضى الى تدهور . وبهذا تنوعت وتفرعت المسارات القصصية . فهي محدودة بالتفاعلات والتداخلات بين هذين المسارين النموذجيين أو بين هاتين الدالتين . وما أكثر ما يطبق بعض الدارسين للأسف هذا المنطق — لا على الحكايات الشعبية — بل على بعض الكتابات القصصية والروائية عامة مما يفضى الى تقليص دلالة هذه الكتابات بل خنثها ! ولكننا مع « بارت » قد نجد ناقدا أدبيا أكثر مما نجد دارسا أدبيا . بل نجد أحيانا اختلافا بين نظيراته العامة الأولى ، وتطبيقاته النقدية الأخيرة خاصة . بل لا نكاد نجد لديه دائما منهجا إجرائيا واحدا سائدا .

ولعل هذا الاختلاف في المواقف من العمل الأدبي ، أن يثير القضية الأساسية وراء كل هذه المواقف المختلفة ، ألا وهي إمكانية أن يكون النقد الأدبي علميا .

والحقيقة أن هناك خلطا بين امرين : بين الدراسة الأدبية ومحاولة إقامتها على أساس علمي وبين النقد الأدبي . أن العلم — كما يقول أرسطو — هو علم بالعام . ولهذا فإن هذه المواقف المختلفة . هي محاولات لاكتشاف ما هو عام في كل إبداع أدبي ، محاولات لاكتشاف القانون الواحد المسيطر على هذا الإبداع . مستندين في هذا الى نتائج الالسنية عند دي « سومر » وهي بغير شك محاولات مشروعة ، بل ومثيرة ولازمة أحيانا . إنها محاولة في الحقيقة لإقامة « بيوطيقا » جديدة بدلية عن « بيوطيقا » أرسطو ، تحدد ، في سياق المنجزات العلمية واللغوية والأدبية الجديدة ، القوانين الداخلية للأدب التي تجعل من الأدب أدبا . ولقد أثرت الى بعض التحفظات بالنسبة لهذه « البيوطيقا » الجديدة ، أو هذا « العلم الجديد للإبداع الأدبي » . وأحب أن أضيف الى ذلك أنها تكاد أن تكون امتدادا للفلسفات التي تقول بالأسس القبلية لمعرفة ، تلك الفلسفات التي تسمى الى فرض النموذج المنطقي ، بل قواعد المنطق الشكلي نفسها على الفيزياء بل على العلوم عامة ، بما فيها العلوم الإنسانية . ننبين هذا عند مدرسة « فينا » ، وعند « كارناب » خاصة ، وعند فغنشنباين والإدريسة الوضعية الجديدة عامة .

ايدولوجية النزعة التكنولوجية

أن تنطلق العلم كله تمنطقا شكليا وترويضه وتلبيمه (ي إدخاله في صيغ رياضية كمية خالصة) ، وفزياته (أي فرضي مناهج الفيزياء وقوانينها عليه) قد تكون في كثير من الحالات والتطبيقات مجافاة لروح العلم نفسه بل مناقضة له ، وهي استبدال بالعلم الموضوعي الحقيقي

صيغا وصفية شكلية ، قد لا تتفق مع طبيعة الموضوع المدروس ، وباسم
الحرص على الدقة العلمية الشديدة تنتهى هذه المحاولات الى تقليص
التمييزات والاختلافات بين الظواهر الموضوعية، الطبيعية منها والاجتماعية
والابداعية بل ومحاوله طمسها . انها ايدولوجية النزعة التكنولوجية رغم
ادعائها التعالى فوق كل ايدولوجية ! وهى ايدولوجية وصفية لا تاريخية
وبالتالى تجزئية رغم محاولتها صياغة القوانين الكلية للهياكل الداخلية
للظواهر عامة . ويتعبر آخر وبرغم مظهرها العلمى ونتائجها الإيجابية
فى دراسة الظواهر المعزولة ، فانها ايدولوجية اخفاء التناقضات
والصراعات الاجتماعية وراء صياغاتها الوصفية المتوازنة شكليا . وليست
المحاولات المختلفة لفرض النموذج اللغوى على دراسة الابداع الادبى
— باعتبار ان الابداع الادبى يقوم اساسا على اللغة — الا امتدادا لتلك
المحاولات الوصفية القبائية لفرض المنطق الشكلى او الصورى على مختلف
الدراسات باسم اقامتها على اساس علمى . ومن هنا جاء الطابع
الشكلانى لهذه الدراسات ولا اقول الشكل ، ومن هنا كذلك جاء الطابع
الطماوى ولا اقول العلمى لهذه الدراسات .

وبرغم هذا كله ، فان الجهود والاجتهادات المبذولة لاقامة الدراسة
الادبية على اساس علمى دراسة مشروعة بل وضرورية . على ان هناك
فرقا بين هذا الاجتهاد المشروع والضرورى فى مجال الدراسة الادبية
او ما يمكن ان نسميه علم الادب او البيوطيقا (علم الابداع الادبى) وبين
النقد الادبى . ان النقد الادبى يستفيد بغير شك من هذه الاجتهادات
المشروعة لاكتشاف ما هو عام فى الاعمال الادبية . ولكن النقد الادبى
— فى تقديرى — عملية تطبيقية ، عليها ان تتكشف ما هو خاص ، متميز
فى العمل الادبى المحدد او فى الاعمال الادبية موضع الدراسة . ولهذا فهو
لا يقتصر على تحديد او تبين ما هو عام (لوصح) فى العمل الادبى المدروس
بما يؤكد ادبيته ، بل يكتشف ما يتناقض مع هذا « العام » او ما يضيف
اليه او ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة . فلا حدود للابداع الادبى . والنقد
الادبى لا يقف كذلك عند تحديد البنية الداخلية للعمل الادبى تحديدا شكليا
وصفيا ، بل يسعى عبر هذه البنية الداخلية الى تحديد دلالة وقيمة هذه
البنية فى السياق الادبى ، (الذاتى والتاريخى ، اى فى سياق الاعمال
الادبية الاخرى لمبدع هذا العمل الادبى ، وفى سياق التاريخ الادبى عامة)
وفى السياق التاريخى الاجتماعى لبروز هذا العمل الادبى . ولهذا فالنقد
الادبى ليس تحليلا وصفيا فحسب بل هو حكم دلالى تقييمى وان استند
الى التحليل الوصفى . ولهذا كذلك فهو بالضرورة — فى تقديرى —
موقف فكرى ايدولوجى وان تسلب بمنهج موضوعى ، لانه سيختلف
بالتفاوت موقف الناقد من الدلالة ، من القيمة ، من السياق الاجتماعى

التاريخى والأدبى عامة . أى سيختلف تقييم العمل الأدبى — لا لمجرد أدبية الألب أو عدم أدبيته كما يقال — من ناقد الى آخر . وبتعبير آخر ، أن النقد الأدبى ، « مهما استند الى اجتهادات موضوعية وموضوعية فى التحليل الوصفى للعمل الأدبى » ، ومهما تسلم بنتائج المحاولات العلمية لدراسة الألب ، فهو فى النهاية موقف ايديولوجى مهما كان مدى اقتراب هذه الايديولوجية من الموضوعية أو ابتعادها عنها . وعندما أذكر أن النقد الأدبى هو بالضرورة موقف ايديولوجى ، لا أعنى بهذا أن الناقد يستط ايديولوجيته اسقاطا خارجيا على العمل الأدبى الذى يدرسه ، وإنما أقصد أن موقفه من هذا العمل الأدبى لن يكون مجرد موقف وصفى تحليلى وحسب وإنما يتضمن بالضرورة — ولو ضمنية — تقييما لدلالته أى كان هذا التقييم . ولهذا فليس هناك نقد أدبى ايديولوجى وآخر غير ايديولوجى ، بل كل نقد أدبى فهو — بهذا المعنى نقد ايديولوجى بالضرورة . ولهذا يختلف النقد الأدبى — فى تقديرى — عن المحاولات التى اشترت اليها من قبل لاقامة علم الألب ، أو ارساء الدراسات الأدبية على أسس علمية . ولهذا كذلك فإن النقد الأدبى يمكن أن يصبح سواء بسواء كالإبداع الأدبى مادة لدراسة علم الألب . فإذا كانت تلك المحاولات لاقامة علم للألب تسعى لاكتشاف القوانين العامة للإبداع الأدبى ، فلأنها تستطيع كذلك أن تسعى لاكتشاف القوانين العامة للممارسات النقدية ، أن صرح أن الأمرين ممكنان للمناهج المستخدمة فى المدرسة الهيكلية (البنوية) باجتهاداتها المختلفة .

خلاصة الأمر ، أن محاولات الدراسات العلمية للألب باسم الهيكلية (البنوية) هى محاولات واجتهادات مشروعة وضرورية . ولكنها ليست هى النقد الأدبى . فكما أن « بيوطيقا » أرسطو (كتاب الشعر) فى تقديرى ليس كتابا فى النقد الأدبى ، بل هو جزء من محاولته العامة لتحليل وتصنيف الفعل والتعبير البشرىين وتحديد قوانينها العامة ، فكذلك « البيوطيقا » الجديدة — علم الإبداع الأدبى — هى محاولة لاكتشاف القوانين العامة للإبداع الأدبى ، ولكنها ليست النقد الأدبى . حقا ، أن كتاب البيوطيقا لأرسطو قد اتخذ لفترة زمنية طويلة أساسا لا للنقد الأدبى أو لتقييم الأعمال الأدبية فحسب بل للإبداع الأدبى نفسه ، فى وقت كانت فلسفة أرسطو تفرض نفسها على كل شئ من حركة الأملاك حتى الوحدات المسرحية الثلاث ، ولكن ذلك لم يجعل من كتاب أرسطو كتابا فى النقد الأدبى . وما أكثر ما حدث قوانين أرسطو العامة من انطلاق الإبداع الأدبى وتجده ، بل ما انطلق الإبداع الأدبى وتجدد فى العصر الحديث إلا تمردا على هذه القوانين العامة ، مكتشفا ومبدعا قوانينه الجديدة المتوافقة مع الملابسات والخبرات الاجتماعية

والتاريخية والثقافية الجديدة . وكذلك الأهر بالنسبة للبيوطيقا الجديدة (علم الإبداع الأدبي) ، التي أصبحت عند طائفة من الدارسين (وأغلبهم من الباحثين الأكاديميين) أداة إجرائية كذلك للنقد الأدبي ، بل كانت تمان تصبح وحدها هي « النقد الأدبي » وأن تمتد كل نقد أدبي لا يستند إليها نقدا ذوقيا أو غير موضوعي أو مجرد كلام أيديولوجي خالص وليس بالنقد الأدبي أصلا !

وهكذا تحول النقد الأدبي بحسب هذه الممارسة الى مجرد تحليل موضوعي وصفي كشفنا وتحديدنا لنموذج مسبق ، معزولا كل سياق علم ، سواء كان سياقا أدبيا أو اجتماعيا أو تاريخيا . وبرغم ما في بعض نتائج هذه الممارسات النقدية من إضاءات واغتناءات في قراءة النص قراءة باطنية ، فإنها لا تطاول دلالة الكلية أو إبداعيته سواء على المستوى الذاتي أو الاجتماعي أو التاريخي وهي — كما أثرننا — برغم منهجيتها التحليلية الوصفية الخالصة — بل نتيجة لهذا كذلك — تستبطن موتسا أيديولوجيا .

على أننا قد نجد في كتابات « بارت » وخاصة الأخيرة ، تجاوزا لتلك الحدود الباطنية الشكلية أو للنموذج الواحد ، ولهذا لعله أن يكون النقاد الأدبي الوحيد بين هؤلاء الباحثين الأكاديميين من اتبع تلك المدرسة الهيكلية (البنوية) في تفريعاتها المختلفة .

غير أننا خارج إطار تلك المدرسة ، قد نجد باحثا فرنسيا لامعا هو « ميشونيك » الذي يتعمق « الدراسة الموضوعية للنص » ، في أخص سماته ، وأبسط عناصره الإيقاعية دو أن يعزله عن دلالاته التاريخية . إذ أن تاريخيته — كما يقول ميشونيك — عنصر مضموى في إبداعيته . وإذا كان « ميشونيك » قد أهتم أساسا بالشعر وبياناته وأوزانه خاصة ، فإن الباحثين السوفييتين « باختين » و « لوتمان » قد أهتموا بالإبداع الأدبي والفنى عامة . وهما — على اختلاف منهجيهما — امتداد متطور لمدرسة الشكلين الروس . على أنهما يتممقان دراسة الهياكل الداخلية للنص الروائي أو الأدبي أو الفنى عامة ، دون عزلهما عن سياق التاريخ الأدبي ، أو السياق التاريخي الاجتماعي عامة . وإذا كانت دراسات « باختين » تكاد تقتصر على دراسة الرواية ، فإن « لوتمان » وإن أهتم بالشعر وإيقاعاته فإنه يدرس بنية النص الفنى عامة ، سواء كان رواية أو شعرا أو رسما أو موسيقى ، ويكاد يرى في هذه البنية الفنية بنية النسيج الحى ما يجعل المقارنة بين الفن والحياة — في رأيه — لا مجرد تغيير استعاري بلاغى وإنما حقيقة مؤكدة .

والواقع أنه ليس هناك خلاف حول أدبية الأدب أو شروط النص الأدبي ، وإنما الخلاف حول حقيقة هذا النص الأدبي ودلالته أو حول منهج دراسته العلمية ، ومنهج النقد الخاص به .

إن الأدب نص أو خطاب له خصوصيته الخاصة ، وهذه الخصوصية الخاصة للأدب تكمن في بنيته أو هيكلته أو صياغته أساسا ، ولا خلاف على هذا . على أن الأدب ليس مجرد بنية أو هيكل أو صياغة خاصة في ذاتها كما يقال . وإنما هو بنية أو هيكل أو صياغة دالة . ولهذا فهو ليس مغطى في ذاته ، رغم خصوصيته بل هو معطى دال ، وبالتالي غير معزول عن معطيات أخرى . بل حتى الشجرة أو النهر أو الجبل التي تشبه بها خصوصية النص الأدبي أحيانا ليست معطيات في ذاتها ، بل هي مرتبطة ومعلولة ومشروطة بعوامل نشأتها واستمرارها وما تحقته من تأثير . والنص الأدبي كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته هو بنية داخل أبنية أكبر ، ولحظة داخل سياق زمني وتاريخي ، وهو معلول للملابسات نشأته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ، وهو معطى دال فعال مؤثر في هذه الملابسات نفسها . ومعلولته وعليته ووظيفته الفاعلة لا تنفى أدبيته . بل هو معلول وعلة ووظيفة فاعلة . من حيث هذه الأدبية نفسها . ولهذا فدراسة هذه المعلولة وهذه العلية وهذه الفاعلية الوظيفية ضرورة علمية لتحديد معالم هذه الأدبية نفسها . والاقتصار على دراسة النص الأدبي كمعطى في ذاته ساكن ثابت معزول متعال هو تصور علمي في دراسة أدبية هذا النص . إن البنية والصياغة التي تعطى للنص الأدبي أدبيته ، هي — كما ذكرنا — بنية أو صياغة دالة ، أي تاريخية . فكل دالة هي دالة مشروطة تاريخيا . والبنية أو الصياغة من حيث أنها دالة فهي تاريخية كذلك . بل كل بنية أو صياغة هي دالة بالضرورة ، فلا توجد بنية فارغة أو صياغة خالية — كل بنية أو صياغة هي بنية وصياغة لدالة . والبنية أو الصياغة في العمل الأدبي هي التي تشكل أو تهيكّل أدبيته من ناحية ، وتبرز دلالة الفاعلة من ناحية أخرى . ولهذا فهي ليست أطارا خارجيا ، أو مجرد شكل ثابت ، بل هي عملية فاعلة منتجة للدلالة . ودلالة العمل الأدبي ليست في موضوعه ، وإنما في تشكيل — أو صياغة — موضوعه بها بفضي إلى دالة ، أو مضمون . والدلالة أو المضمون ليس معنى جزئيا في النص الأدبي ، وإنما هو الدلالة الوظيفية الشاملة وهو الأثر الموضوعي العام لهذا النص ، أو هو قيمته المضافة التي تتجاوز حدود عناصره المكونة له . إن البنية أو الصياغة هي العلة الفاعلة في تحديد الدلالة والمضمون ، على أن الدلالة والمضمون هي العلة الفاعلة الوظيفية في تحديد البنية أو الصياغة . وهناك في كل عمل أدبي هذه العلاقة الجدلية النشطة الفعالة بين الصياغة

والمضمون . ولهذا تختلف الصياغات دائما باختلاف المضمين لا باختلاف
المواضيع (وما أكثر الخط بين المضمون والموضوع في أغلب الدراسات
الأدبية والكتابات النقدية) .

هناك إذن هذا القانون العام في كل إبداع أدبي ، هو هذه العلاقة
الجدلية بين الصياغة والمضمون . بين البنية والدلالة ، أو بتعبير آخر
هو هذه العملية النشطة داخل البنية أدالة نفسها . على أن لهذا القانون
العام أو لهذه العلاقة الجدلية العاية خصوصيتها بالنسبة لكل مرحلة
تاريخية ، وخصوصيتها بالنسبة لكل عمل أدبي على حدة . ولا تتحقق
هذه العلاقة العامة إلا عبر ما هو خاص . وهذا ما يعطى لمعوية هذه
العلاقة آفتا لا حدود لتعددتها وتنوعها وتجددتها ، أو بتعبير آخر ، هذا
هو ما يعطى لمعوية هذه العلاقة صفتها الزمنية والتاريخية المتنوعة
ويحررها من الإطلاقية الجامدة . وإذا كانت الدراسة الأدبية — أو علم
الإبداع الأدبي (البيوطيقا) — تسعى حقا لتحديد القوانين العامة للإبداع
الأدبي تحديدا علميا دقيقا ، فشرط علميتها هو تاريخيتها كذلك ، أي
خصوصيتها المشروطة تاريخيا .

وهنا يبرز التمايز بين هذه الدراسة الأدبية وبين النقد الأدبي .
فإذا كانت الدراسة الأدبية تستهدف الكشف في ظواهر الإبداع الأدبي
وأجناسه المختلفة عما هو عام كاشفا يغلب عليه الطابع التحليلي والتقريري
في إطار تاريخي شامل ، فإن النقد الأدبي يستهدف الكشف في نص أدبي
أو نصوص أدبية محددة عما هو خاص كاشفا يغلب عليه الطابع التقييمي
والتفسيري في إطار زمني محدد ، ليست بهذا أقيم ثنائية استيعادية مطلقة
بين ما هو عام وما هو خاص أو بين ما هو تقريري وما هو تقييمي ، أو بين
ما هو تاريخي شامل وما هو زمني محدد ، أو بين ما هو موضوعي وما هو
ذاتي ، فما أبعد مثل هذه الثنائيات الاستيعادية عن الإبداع الأدبي خلاصة
وما أشد تداخلها وتوحيدها في الإبداع الإنساني عامة . إنما أردت أن
أشير إلى أهم مظاهر التمايز النسبي بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبي ،
والتي تبرز أساسا في هدف البحث وفي منهجه دون أن أنفي ما بين الهدف
والمنهج من تداخل وتماثل في كلا المجالين في كثير من الأحيان . ودون أن
أنفي كذلك أن الدراسة الأدبية النظرية قد تسمي لتأكيد أو اختبار
مفاهيمها في نص أدبي واحد ، كما أن ممارسة النقد الأدبي قد تنحصر في
دراسة نص واحد أو أكثر بل قد تمتد إلى مرحلة باكتيها .

ولكن يبقى مع ذلك ما أشرنا إليه من تمايز واستقلال بين الدراسة
النظرية الأدبية وبين ممارسة النقد الأدبي .

ولكن لا ينفي هذا القول بتمايز النقد الأدبي واستقلاله عن الدراسة الأدبية الى فقدان النقد الأدبي الأسس النظرية الدقيق لممارساته وتطبيقاته ، أو الى حرمان هذه الممارسات والتطبيقات من منهج اجرائي محدد ، بل والى جعلها أقرب الى الفوضى - أو على الأقل - أقرب الى التذوق الانطباعي الذي لا ضابط له !

وهذا صحيح بغير شك ، ولكنى اتجاسر وأقول بأنه حتى كذلك الى حد ما ! فليس هناك ما هو أخطر من خضوع النقد الأدبي التطبيقي خضوعاً أعمى للنتائج العامة للدراسة النظرية الأدبية . وما أخطر كذلك التعميم المتعمد لنتائج بعض تطبيقات النقد الأدبي وجعلها معايير نظرية مطلقة . حقاً ، من واجب النقد الأدبي أن يستفيد في ممارساته وتطبيقاته من نتائج الدراسة الأدبية النظرية ، ولكن دون أن يجعل من هذه النتائج قيدا على حرية تفهمه وتقييمه النص المحدد الملموس الذي يتولاه بلنقد . كما أن من واجب الدراسة النظرية للأدب أن تستفيد في تعميماتها النظرية من نتائج تطبيقات وممارسات النقد الأدبي ، ولكن دون أن تقع في انتقائية مخلة وتجريبية مسطحة . هذا ما أعنيه بصحية تمايز واستقلال النقد الأدبي عن الدراسة الأدبية النظرية . وينبع هذا عندي من مفاهيم ثلاثة : الأول هو الطابع الإبداعي للعمل الأدبي الذي لا ينبغي أن تحده أو تقيد معايير نظرية مسبقة أو مطلقة .

والثاني : هو أسبقية الممارسة على النظرية ، لا بمعنى الفصل بينها أو بمعنى الأولوية العملية ، وإنما بمعنى ضرورة اختبار النظرية واغنائها دائماً بالممارسة . والمفهوم الثالث هو ما ينبغي أن تتسم به الممارسة النقدية - في رأيي - من طابع تركيبي إبداعي يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخالصة .

على أن هذا لا يعني بالطبع الفوضى في الممارسة النقدية أو الوقوف عند حدود التذوق الانطباعي الذي قد يكون بالضرورة مرحلة أولى من مراحل الممارسة النقدية . فلا بد في كل ممارسة نقدية جادة من أسس نظرية عامة ومن منهج عام في البحث ومن أدوات اجرائية مستمدة من هذه الأسس النظرية والمنهجية ، ولكن دون التقيد الحرفي الجامد بهذه الأسس النظرية أو المنهجية أو هذه الأدوات الاجرائية ودون تطبيقها تطبيقاً تقنياً تمسحياً ، مما يقلص الإبداع بل يطمسه ، ويخلق إمكانية الكشف عما فيه من جديد .

ولعله قد آن الأوان لكي نتساءل عن الأسس النظرية والمنهجية والأدوات الاجرائية التي أتبناها وأصلح بها في هذه الدراسة النقدية

التطبيقية التي أتممها لروايات « صنع الله إبراهيم » الثالث . ولا شك ان الصفحات السابقة التي تعرضت فيها لنقد المدرسة البنيوية تتضمن مؤثرات عامة لنظرك الأسس النظرية . وقد لا يكون هناك مجال في هذا المدخل العام للكتاب في النقد التطبيقي لمزيد من التفصيل والتعميق . وحسبى أن أعود فالخص هذه الأسس في هذه الكلمات العسابة : ان الأدب عمل منتج دال ، مشروط اجتماعيا وتاريخيا ببلابسات نشاته وبفاعليته الدلالية . وهو ، من حيث أنه عمل منتج دال ، إضافة الى الواقع . وهو ليس إضافة كمية بل إضافة كيفية ، ذلك أنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع أو يقلده ، وإنما هو بطبيعته الإبداعية إضافة تجديدية الى الواقع ، وقيمة مضافة الى هذا الواقع ، ولهذا كذلك فهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك إضافة تجديدية تغييرية بفضل إبداعه ذاتها . على أنه ليس إضافة تجديدية تغييرية الى الواقع باعتباره معطى إبداعيا في ذاته فحسب ، بل هو إضافة تجديدية تغييرية الى الواقع بفاعليته الدلالية المؤثرة في هذا الواقع عبر تذوقه وتأثيره الموضوعى عامة . وهى فاعلية ذات مضمون اجتماعى تاريخى بالضرورة . على أنها ليست فاعلية مؤثرة مقصودة قصدا من جانب المبدع وإنما تنبع أساسا بشكل مباشر أو غير مباشر من البنية الإبداعية للعمل الأدبى ذاته قصدتها مبدعها أم لم يقصدها . والأدب يتجلى في نص أدبى له خصوصيته التعبيرية . فهو بنية متراكبة من بنيات مكانية وزمنية ولغوية وحديثة ودلالية متنوعة ومختلفة ومتداخلة وموحدة صياغيا في آن واحد ، وذات دلالة عامة — أو أكثر — نابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . والنص الأدبى قانونه العام الخالص معا . فعموميته هى خصوصية أدبية الأدب ، وخصوصيته هى تنوع هذه الخصوصية الأدبية باختلاف وتعدد الأجناس الأدبية ، وتنوع الإبداع الأدبى في هذا النص الأدبى أو ذاك ، في هذه المرحلة التاريخية ، أو تلك ، فضلا عن تجدد إمكانات الإبداع الأدبى عامة وتفتحها الى غير حد ، بتجدد وتنوع المصادر والعوامل الذاتية والموضوعية للإبداع الأدبى .

وفي ضوء هذا ، أحاول أن استكمل الإجابة على الشق الثانى من التساؤل الخاص بمنهج التناول النقدي وأدواته الإجرائية .

والحق أنه برغم هذه المؤثرات والأسس العسابة التى ذكرتها لنظرية الأدب ، وبرغم ما أشرت اليه من توفر منطق دابلى خاص للإبداع الأدبى عامة ، فإن تعدد الأجناس الأدبية وتنوع الملبسات الاجتماعية والتاريخية ، فضلا عن الطبيعة الإبداعية ذاتها . وما تصدر عنه من عوامل ذاتية وموضوعية تجعل من التصفى ، الاقتصاد على تحديد صامم دقيق للمنهج وللأدوات الإجرائية « التى تنطبق على الأعمال الأدبية عامة .

فمنهج نقد الشعر يختلف عن منهج نقد المسرحية أو القصة أو الرواية . فضلا عن أن منهج نقد جنس أدبي واحد مثل الرواية قد يختلف باختلاف الأنماط الروائية . على أن هذا الاختلاف لا ينفي الاتفاق حول التوجه المنهجي العام الذي يمكن أن يُلخص في : تحليل مختلف البنيات والعمليات البنائية الداخلية في النص الأدبي بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا النص وتفسيرها وتقييمها في إطار السياق التاريخي الأدبي والاجتماعي على السواء .

وإذا كنت أدرك بهذا التوجه المنهجي للمادية الجدلية ، فهو منهجها ، فلأن له في نفسي جذورا أبعد من مرحلة تعرفي التحققي على المادية الجدلية . ففي أواخر الأربعينات كنا طائفة من خريجي قسم الفلسفة — جامعة القاهرة ، نتحلق حول استاذ عظيم لنا هو الدكتور يوسف مراد ونشارك معه في إصدار مجلة علم النفس التكاملي ولم تكن في الحقيقة مجرد مجلة في علم النفس ، بل كانت حلقة بحث ودراسة هاجسها الكشف عن منهج عام للدراسات النفسية يجمع في صيغة واحدة بين منهج علم النفس الجسطلتي الذي يقوم على الدراسة الشبكية الطبوغرافية ، ومنهج التحليل النفسي الذي يقوم على الدراسة التكوينية الارتقائية . وكان هاجس استاذنا وهاجسنا معه هو هذا البحث عن صيغة تجمع بين الثابت والمتنهي ، بين الجغرافي والتاريخي ، بين الفسيولوجي والنفس الاجتماعي . ولقد عبر الدكتور يوسف مراد عن عناصر هذه الصيغة المنهجية في كتابه « علم النفس التكاملي » . وفي العديد من مقالاته في المجلة المذكورة . ولعلني أذكر أنني كتبت في هذه المجلة — ضمن مقال — اتساءل عن إمكانية استخدام الدالة القضائية في الرياضيات لدراسة الأشكال الشعرية ، باعتبار أن الدالة القضائية تجمع بين الصيغة الثابتة والصيغة المتنوعة القابلة للتغير . ولكن كان أكثرنا واقتدنا . بين تلاميذ الدكتور مراد — تعبيرا عن هذه النظرية في مجال علم النفس هو الدكتور مصطفى سوف وخاصة في كتابيه عن الإبداع الفني وعن تطور الطفل .

على أنني اعترف أن هذا المنهج التكاملي على ما بذل فيه من جهود عميقة وبذعة كان يغلب عليه الطابع التوفيقى ، فلم يتمكن من الوصول إلى كشف هذه العلاقة الحميمة العضوية بين المجال الطبوغرافي الشبكي والمجال التكويني التاريخي وإنما ابتغاهما في دراسته إلى حد كبير على نحو أقرب إلى التوازي منه إلى التفاعل والتداخل والتواحد . ولا شك أن تعرفي على المادية الجدلية وتشربي لمنهجها قد أعانني على تخطي هذا التوازي وهذه التوفيقية إلى حد كبير . على أن الأمر ليس سهلا كما يبدو للوهلة الأولى . فالمادية الجدلية ليست وصفة جاهزة تفتح المغلفات بمجرد تبنيها . فالأمر يتعلق أولا وأخيرا بحسن الممارسة وعمق الخبرة .

ان المادية الجدلية في الحدود التي ذكرناها هي اذن توجهنا العام في تناولنا النقدي لروايات « صنع الله ابراهيم » الثلاث . ويعنى هذا باختصار تحليل البنيات الأساسية داخل هذه الروايات كشفا لدلالاتها في اطار سياقاتها الاجتماعى والتاريخى . ونستطيع ان نحدد هذه البنيات على النحو التالى : بنية المكان ، بنية الزمان ، بنية اللغات والاساليب والتقنيات ، بنية الأشخاص ، بنية الاحداث ، البنيات الصياغية الصغرى، البنية الصياغية العامة ، بنية الدلالات الجزئية ، بنية الدلالة العامة . وبالطبع لا يتم الامر على هذا النحو من التسلسل والترتيب ، بل ما اكثر ما يتداخل دراسة البنيات المختلفة . على ان تحليل البنيات وكشف ما بينها من تداخل ووحدة قد يفرض علينا ان نستخدم أحيانا المنهج الاستقرائى الكى ، وأحيانا أخرى المنهج القياسى الاستخلاصى ، وقد نستعين - عرضا - ببعض الأدوات الاجرائية التى تستعين بها بعض الدراسات البنيوية الشكلية . واذا كنا سنبدأ من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل الى الخارج، أى الى كشف الخارج فيها ، أى كشف التاريخ داخل جغرافيتها وبالتالى الى تفسيرها وتقييمها ، أى تحديد موقعها الجغرافى تاريخيا ، فان دراسة الداخل ، وان تمت من الداخل ، لا من الخارج ، أى دون فرض الخارج عليها بشكل مسبق ، فانها تتم بالخارج بالضرورة أى بأجهزة ومفاهيم وأدوات مصاغة خارجيا كما اثبتنا من قبل . ليس هذا اقتصارا من موضوعية البحث ، وانما هو اقرار بان البحث حتى من الناحية المنهجية والاجرائية مشروط بالضرورة تاريخيا واجتماعيا وثقافيا . ان التعرف على الداخل الأدبى سيتم بالضرورة بالخارج الثقافى والخارج الاجتماعى والتاريخى ، وسيتم تفسيره وتقييمه فى سياق هذا الخارج الثقافى والاجتماعى والتاريخى ، وبالتحديد طبيعة علاقته فيه وموقفه منه . وهنا يبرز بالضرورة الطابع الأيدىولوجى للتقييم النقدي الذى يمكن الا يتعارض مع موضوعيته ولا أقول علميته . ولست أزعم ان الصفحات القادمة هي تطبيق شامل دقيق لكل هذه المفاهيم النظرية والمنهجية والاجرائية . على انها محاولة لتطبيق بعض هذه المفاهيم تطبيقا جزئيا فحسب اختبارا لصحتها ، ولكن دون محاولة فرضها فرضا على الممارسة النقدية . ذلك ان القراءة المنهجية المعقدة للنص هي التى سيكون لها الأاوية . ولعل هذا هو الذى دفعنى الى الاكتفاء بالحديث عن توجه منهجى عام لا عن منهج محدد ، وإلى الاشارة العامة الى بعض عناصر التناول الاجرائى دون ان أصك صيغة او أدوات اجرائية صارمة محددة، شأن الصيغة والأدوات الاجرائية التى تملأ بها سوق « البيوطيقا » الجديدة التى أخذت تفرس تقنياتها على النقد الأدبى المعاصر ، والتى تكاد ألا تطمس القيمة الإبداعية للنص الأدبى فحسب بل تمس معها كذلك

« الأنا المبدع » الذى مهما أستقل أبداعه عنه موضوعيا فهو امتداد لخبرته الذاتية، فضلا من أنها تطمس كذلك «الأنا الناقذ» الذى هو امتداد متبلور منهجيا للأنا القارىء — «المتذوق» والذى لاسبيل الى الغاء وجوده الفاعل فى أى معالجة نقدية مهما كان مستوى موضوعيتها .





مصلوبا على الفجر

سليمان العيسى

أحببتك .. في شبابي رمق يفتنى
 لعينيك ما صلى .. لوجهك ما غنى
 ألم بقايا اللحم في .. وأرتنى
 على الرمل .. بقايا من حبيب ومن مغنى
 أحببتك .. آها تصهر الآه .. لا يدى
 على الوتر انهارت ، ولا وترى اغنى
 ادق شبابتك الجحيم بقبضتى

واكتب شعرا ..
 يحسن القهر والوزن
 يتيمين مازلنا ..
 وأمضج جمرتي ..
 وأعلن أنني عاشق اليتيم ..
 قل : أنا ..
 سلى العمر .. هل كنا سوى شهقة الهوى
 على رملنا العطشان يا اخت .. هل كنا ؟
 أجبتك مصلوبا على الفجر .. حاملا
 بعيني أشلائي ..
 انفجرها لحنا ..
 أجر بموتى كل من لعنوا دمي
 وأدفنهم فيه .. أنا المثنى المضمي
 خذني إلى الصدر الرحيم ..
 إلى السرى
 بحالكة عبياء ، متخمة ضفنا
 يتيمين مازلنا .. ألكر بالرؤى ؟
 بكل أغانيك ؟ بكل الذي قلنا ؟
 بكل البدايات .. الطفولة ..
 بكل الحكايات الجبيلة ..
 بكل الأساطير التي عبرت هنا
 وممرت هناك ..
 على مد هذا الأبرار الميت رملنا ..
 أنسى .. اسمها ورأسي في السما
 نشيد الرجولة ..
 كتاب البطولة ..
 وأغزف ذربي .. أعرف الليل والعمى ..
 وأعرف أنا لم نزل بددا .. أنا
 دعيني على الصدر الرحيم ..
 على الحلم الحلو العظيم ..
 أناجيك مقروحا ..
 أضحك مذبوحا .. وفي قاع جمعتي
 رصاصتك الأولى (١) ، وقنديلك الأسنى

(١) لكرى ثورة الفاتح من نوفمبر الكبري .

وارث من الأوراس .. قرآن أمة .
وانجيلها .. مآبنا فينا .. ولامتنا

اجيئك .. اطفالا وثكلا ونبرة
خضبت جناحيها بأسمائك الحسنى
أقص عليك الفاجعات طعامنا
ومشرينا صارت .. وشاعرنا الحزنا
وماذا عسى يجدي لديك نشيد ؟
بعيد عن الواحات أنت بعيد
هديل .. على قرع الحديد بديد
وضار من الأنياب ..
يدق على الأبواب
يفتش عن أحلامنا ، عن لسانه
تمر ببال البال .. يستقريء الظننا
يمزق أوصال التراب .. ترابنا .
ونرفده مرضى .. ونعشقه جينا
أقص عليك الفاجعات .. عرفتها
زمان طحنت القيد في صدرها طحنا
زمان عقدت العزم (٢) أن يشرب الثرى
دم الموت .. حتى ينفذ الموت ما شئنا
وعشنا معا عبر العطاء سلافة
أعنت منها في حنايا دمي دنا
الى اليوم .. استجدي رصاصة ثائر
لاكتب بيتا ما .. ليشرق لى معنى
الى اليوم يا « غلما » (٢) .. أشيلك شعلة
تقول لتاريخ الضياء : معا كنا !
الى اليوم .. هل سالت نواقي دماننا
لترجعنا فى كل مذبحه قرنا ؟

لاستلتي طعم الدمار .. ولم أكن
لاقلل عن ميلاد سوسنة جفنا

(٢) « وعقدنا العزم أن نحيا الجزائر .. نشيد قسما بالنازلات .. »
(٢) من المدن الجزائرية التي دفعت ضريبة الدم غالبا .

هيننا اهترانا ..
هيننا انطفأنا ..
سوف أرمع أصبعي
وانذر باليسرى توابيتي اليمنى
أنا الفسق المسر الطويل ..
أنا الأمل الشعر القليل ..
أنا الوطن الوعد الجليل ..
أنا الأملس مهزوما .. أنا الغد باسطا
جناحيه .. لا شمسا أحس ولا دجنا
لسوف أغنى .. ما يزال متبنا
حديث هوانا .. يملأ القلب والأذنا
يفتث عن عشاق ..
يمر على الصحراء .. يردا ونعمة
ويسكر قيسا كلما تميت لبنى
لسوف أغنى .. يا تراب طلولتى
ويا بيتنا .. أنسيت كيف تفارقنا !
لسوف أغنى .. ربما سقط الدجى
قتيلا على أصرار محتضر غنى

خذى الناي يا أختاه أنت .. ورجعى
يعود بنا صوب الجذور إذا أنا
أجيتك لا أشكو .. رضيت نصينا
من الوطن المسحوق .. أنا معا ضعفة
معا قد تشردنا .. معا هدفا السرى
معا قد عطشنا في الحصار .. معا جعنا
تقاسمنا جند الغزاة .. فلم نهن
على عبسة الأسوار أسوارنا هبنا
تمجدت الأسوار !
تباركت « الأشلاء » (٤) .. قدس زهوها
نقيم لها في كل أنلة حصنا
تخرمها بالعمار .. نقيم ظلفها
ويطرقنا من شاء .. لا يسأل الألفا

(٤) إشارة إلى التجزئة الممرة في الوطن العربى .

أمد يدي في الساحقات الى يدي
 فتوسعنى كفى يسكنها طعننا
 وأسكت .. ما أسبعت « أنصار » (٥) كلمة
 تعودته بين المحيطين لى سجننا
 تباركت يا مصر الفجيعة عصرنا
 بنمباك .. بالذات المعتق آمنا !



تشبثت بالأطفال .. ملء حديقتي
 قصائد خضر ، لا أرق ولا أغنى
 يجيئون كالاحلام ، كالفجر ، كالندى
 زرعت بهم أرجاء مأساتنا حسنا
 كتبت لهم .. فاخضر عبرى وريشتى
 وظلفت ما غشى ورائى وما عنى
 دموا السيل يغشى السيل ..
 خذوا كل هذا الليل .. ان بشائرى
 لا توى .. وانى للنهار بهم أدنى
 خذوا ما بنيت من سدود .. وقادم
 بأنهار أطفالى نزلزل ما بينى
 نجوز الغسباب المر .. نرسم خطونا
 على جبهة الجهول .. نفرشه بيننا
 كتبت لهم .. غنيت .. مسوا ريمهم
 فيأفرح الدنيا تقدم .. وعانقنا !



رثيت رفاى المتعبين .. لأنهم
 على الحرب ، انى منهم ، سحقوا وهننا
 عقدنا بحلم المعجزات ميوتنا
 واكبر كان الصبء من ظهرنا .. فما

(٥) معتق « أنصار » المشهور بالقرب من سيفه اثر الغزو الصهيونى للبنان .

عكس الريح

يوسف أبو رية

شوارع المدينة التي ينتشر الرمل في شجائها كانت مضيئة يسير فيها الناس بسحبهم اليومية ، لا أندھاش ، ولا ترقب ، والبقر السمين يمشي طليقا بدون أخطام ، والرجال يسوقون النعاج غائدين من المراعي القريبة ، لم يلتفتوا الى رتل السيارات الميري الذي يخترق الشوارع في صفوف ولم يهتموا بالأخبار التي أذيعت عن اغلاق طريق الصحراء الغربية، وكنت أمشي بينهم فرحا بحرية اللبس الملكي ، ابحث عن حانة « بنايوتى » التي سمعت عنها كثيرا .

وكنت اتوقع انفجارا بشريا في كل لحظة ، وطبائنت نفسي : ربما لان مطروح بعيدة قد يحدث هناك في المدن الكبيرة .

وتراجعت عن فكرة البحث عن الحانية ، وقلت : اذهب الى « البنسيون » قد أجد فتحي هناك .

وفتحي ابن هذا البلد ، تعرفت عليه عند التحاقى بالفرع ، وصحبني في رحلات الفرق المسرحية التي زارتنا ، واقترب من مثلثيها ، وعرض عليهم نصوصه التي يقدم بعضها على مسرح المحافظة ، وهو يعيش في « البنسيون » المطل على البحر مع أصحاب له ، والحديث معهم قد يلم شتات النفس ، وساعرفهم بانني على سفر .

في الشارع الساقط من جهة البحر ، دفعنى الهواء بشدة الى الوراء، ونفخ الجالكت الخفيف الذى البسه ، ونكش شعري المرجل ، لمته بأصابعي ، وقاومت الريح عازما على تسلق المرتفع المسفلت ، على قمته كان « البنسيون » ساكنا ، والمصابيح المعلقة على سورة ترمي ضيوعا ينام على القوم منتظبا من هزة الريح .

كان الباب مفتوحا ، ولا احد فى الطرقة المفروشة بسجاد طويل
أحمر ، نقرت على بابه بظهر السبابة فخرجت امرأة من الباب المجاور
تجمع شعرها فى اشارب أصفر ، ابتسبت لى ، وانتعشت لما رايت ثوبها
الشفاف وصدرها المفتوح الذى سترته بأصبعين سألها : فتى موجود ؟
تالت : لا .. تفضل .

قلت وأنا راغب فى العودة اليها : شكرا .. حرجع له ثانى .
وحدثت نفسى : لو تنهيا لى ليلة حرة ، ادفن فيها وجهى بين ثدى
هذه المرأة المرحبة فى فرائش لين غائص الى الأرض ، ليلسة تزيل عن عيني
رواسب حياة الجند المنضبطة ، وتمسح غبار الرمل المكثف فى حلقى .

وسرت فى الشارع والمرأة ألامى ، تدنو وتبعد ، ترتعش صورتها
بين المصابيح الغافية تخرج الآهة المزوجة بهدير بحر ينظر بشراسة
من خلف زجاج نافذة مغلقة .

وواصلت الحديث مع نفسى : سامحو من مشاهد عيى صورة
المعقد زير النساء الذى ينام مع ممثلات الفرق المسرحية وينزل مطروح
كل أسبوع لينام مع صاحبة كازينو « بوسيد » والوصول هذا الجاهل
العنيد ، من الغد ستتكسر سطوته وليبقى فى صحرائه هذه لتتمى جهله ،
كم كان يكرهنى هذا الرجل ، قضيت معه أيامى كلها ، ولم يرفع كوعا
من جنبى ، كانه - فى كل مرة - يريد أن يقول ابقى هنا أنت لا تعرف
شيئا ، ظظ فى شهادتك ، هذا الجيش مملكتى وأنتم متطفلون عليه .

كانت السيارات ما تزال تسير فى صفوفات ، وبدأت اشعر بالجوع
يتمطى داخلى قلت : اذهب الى مطعم « الحرية » اتناول العشاء واشرب
البيرة فقد أراد الله ان اختم ليلتى الأخيرة على هذه الشاكلة .

كان المطعم نهارا كاملا ، لبات النيون على الباب وبالأداخل توزع
نورا أبيض على المناضد المفروشة بمشمعات مزخرفة بورد كبير وعلى
القيشاني المصفوف على الجدران ورائحة بخور تنطلق من عمود أسفل
مروحة كبيرة تدور فى كسل وهناك بعض الرجال منشغلين بالطعام وبالنظر
الى التلفزيون المرفوع فى ركن وأم كلثوم تغنى مهله « بالسلام احنا بدينا
بالسلام » وصور كثيرة تترى لمصانع ومزارع وأنهار وجنود يقطعها من
حين لآخر صورة الرئيس الضاحكة .

انخذت مكانى على منضدة فى مواجهة الباب وكنت استطيع ان أرى
التلفزيون بجنبى ، وجاءنى الجرسون بجاكته البيضاء بيده كهنة راح
يمسح بها على المشمع ومال بأذنه على نى فقلت : ربع كباب وبيرة .

فصاح بالطلب لزميله الواقف وراء الأسياخ ، وسبعت الرجال يتكلمون ، قال احدهم : حينقلوها بالقمر الصناعى . وقال الآخر : نعيشى ونروح نشوفها على قهوة « العوام » . قلت : هكذا تنتهى الأمور !

وتذكرت ..

أول صورة رسمتها فى المدرسة الابتدائية كانت لفلاح يرغم شومة غليظة بيد واحدة يهوى بها على رأس جندى ساقط بالبراشوت المتراخى الأحبال ولم أنس أن أضع على وجهه الجندى ملامح الرعب وان أخط نجمة داود على الخوذة ولم أنس أن أجعل يد الفلاح قوية نافرة العضلات وعملت الكثير من الطيارات الصغيرة المحومة كالذباب هنالك فى خلفية الصورة ، كم فرحت بها مدرستى ، شاركتنى فى تلوينها ، وشاركتها فى تثبيتها على الحائط الى جوار السبورة . لمحت فتحنى من باب المطعم وحين ظهر من الفلانة الجانبية ناديت عليه : فتحنى . وتوقف عن جريه ونظر جهة الصوت ولما رأتى اقبل على قال بتعجل : بتعمل ايه هنا ؟ قلت : رحت لك البنسيون . قال يخطب كنا بكف : ولا على بالك .

قلت وأنا أعود الى الكرسي : فيه ايه ؟

— تم رح الوحدة .. التحريات مالية البلد .

— أنا دفعة ابريل .

— بنتم الكل .. فيه حالة طوارئ .

— أنا حسلم المخلاة الصبح .

— جت اشارة ان الكل يرجع .

سألته واحساس بالفجعة يتصاعد داخلى : ليه ؟

— خايفين ليبيا تعمل حاجة ترد بيها على توقيع المعاهدة .

وسحبنى من يدى لاقوم قلت : أنا ظلمت عشا .

— تعيش هناك ..

— وأنت ؟

— رايح البنسيون .

وظلمت منه ان ياخذنى معه قال : مش ممكن .. انت حتطلع على

« برانى » من الصبح .

تركنا الجرسون واقفلا بالطبق الذى يخرج دخائلا خفيفا ، وهو ينظر

الى بحسرة

وعدت اليه قلت : حظهم فى ساندوتش .

وتركنى فتحى أسير وحيدا تحت جدران البيوت ، ورتل السيارات لم ينقطع ، ظل يهدر فى الشارع الكبير بصوت جنزيرى يهز المدينة وكان الجنود منكشين فوق مدافع مغطاة بمشمعات سميكة ، وكانوا ينظرون بحزن وفى نفوسهم رغبة فى النزول الى هذا البلد ليشرىوا الشاى الساخن على مقاهيها ويدخنوا سيجارة على أرصفتها الهادئة .

وصلت باب القيادة ورأيت الحارسين واقفين بتحفظ ورفعنا السلاح فى وجهى قلت : أنا . فعرفنى واحد منهما قال : كنت نين ؟

— أودع أصحابى .

— ودا وقت أصطالب .. ادخل .

وتركت السيارات تمشى فى طابورها بمحاذاة سور القيادة متجهة الى اقصى الغرب كانت تودع فى اطراف السور آخر المصابيح المضئة ، بعدها تسقط فى الظلمة فتتلاشى ملامح الجنود الراكبين عليها ويبقى شبح السيارات كتلة كثيفة من الظلام لها بوز طويل يرتفع أعلاها فتصير كتطيع من الفيلة السوداء التى تقرقع سيقاتها فى جنازير الحديد .

دخلت وكنت حريصا على الاختفاء فلا يرانى أحد من الضباط وهالثنى ظلمة الابنية الواقفة فى وضع انتباه يدها فى جنبها ورأسها مرتفعة فى السماء وعينها مفتوحة على آخرها ولكنها لا ترى شيئا على الإطلاق لا ترى غيرى ، وتكتم ضحكة السخرية فى عبا .

عند باب الفرع سقط على وجهى بصيص نور ضعيف ينفذ منه ، ولما فتحت الباب وجدت أجسادا مكدسة تحت البطاطين السود وسمعت شخيرا مرتفعا يتردد فى جنبات الحجرة ورائحة نوم مختلطة برائحة جوارب ننتة ، دفعت البيادات المفغورة الأفواه وبدأت أبحث عن مخلاتى التى دسستها تحت السرير لأخرج بيجامتى ، وبعد أن علقت اللبس الملئ على المسار قمعدت على الأرض أكل الساندوتشى ، وبعد أن انتهيت رحت أبحث عن مكان ، دفعت العسكرية النائم على الطرف فاستيقظ مرعوبا تددفق من عينه حمرة بلون القمر المخنوق وقال : رجعت ؟

— وسع .

— سيادة العقيد اتصل وقال كله يرجع .

— وسع .

فترشح نحو الحائط ورمعت البدن الثقيل وتمددت الى جواره وظللت لفترة طويلة لا ارفع عينى عن المصباح الصغير المعلق وسط الحجرة كصفار البيضة .

أطفال الأيام الحرة ..

محمّد القدوس

نسجو التناديل الفقيرة والبطوس
 نسجوا المناديل الصغيرة ثم داروا معهم
 فكانهم
 لا يحزنون
 لا يضحكون
 لا يعرفون النسيج
 يحكون عن موالهم
 موالهم .. منه السعال .. أو الصرير .. أو التراب
 والصمت .. باب
 والنول قول أسود مص الشباب
 غزباء .. يعشق بعضهم أن يرحل الليل الغريب
 عند الظهيرة .. في الصباح وفي المساء الى المدينة .. يدخلون ..
 .. ويخرجون ويحزنون
 في الجيب ما بكى لخبز .. أو ادام
 سكّت الغلام
 حار الغلام
 ومضى يفلسف أن في الجيب الكثير
 بطريقته
 فالسيد الفضى يعبك بالانامل والمعتول وبالصذور
 وسيكفل الخبز المقدّر للأجير
 وبضائع الفضى حتما في الصباح غداً تروج
 مازال في العمر الكثير
 لم يبتئس
 لا يبتئى أن يبتئس

فالصبية العمال من أشباهه
 لا يعرفون سوى النسيج
 في الصبح يعمل « كالأزجاج هنا الخيوط »
 « والصدر يخنقه الهبوط »
 فقراء والخبز الفقير من القناعة للمجاعة يستطيل
 والنوم في الليل الطويل هو الملاذ
 « يا عم أحمد لا تنم »
 « فالبيت يحتاج الطعام »
 والعم أحمد لا ينام
 هو يسعل اليوم الأخير من القرار
 ويروح يحصى ما تبقى
 ليزوج البنت الصغيرة .. كيف للبنت الزواج
 لا يعرفون هنا التجهز للزواج
 لا يعرفون .. سوى النسيج
 الشيخ يكره أن يموت بلا شقيق .. أو صديق
 ليلم عرض البنت من عرض الطريق
 فالمر سافر منذ باع الروح للبنت الصغيرة والعقود
 هو منذ أن ترك الشقاء على الحقول إلى الشقاء بلا حقول
 قد صاحب الليل الملول
 والفقر .. ذا الوجه الصفيق
 « لا بأس .. فالجيب الممزق قد يتيح لها السرير »
 « وإذا أموت .. فقد أموت على الحصر »
 « لا بأس .. عشت على الحصر »
 — والسيد الفضي ينهب .. « ما لنا نحن الصغار »
 « أشباه أولاد الرذيلة في مدينتنا العتور »
 — يا عم أحمد لا تسالم كل أولاد الخطيئة والشرور
 والسيد الفضي يمزح بالخمر وبالعطور
 أسطورة الليل الأخير
 فالناس ما زالت تدارى بالأنشيع صدى النسيج
 والناس في حاراتنا
 لا يعرفون سوى النسيج

المرأة في أرب الطاهر وطار



بقلم : رجاء عدلى

لكل فنان موقف من الحياة ومن تضايا عصره . ونحن نعيش عصرا طاحنا ، تجرى فيه الأحداث بسرعة فائقة . وفى العالم الثالث — وعالمنا العربى على وجه الخصوص — تتعقد وتتشعب المشكلات التى تواجه الكاتب . ويعتبر تناوله للمرأة — كظاهرة اجتماعية — من ادق هذه المشكلات وأكثرها حساسية فهذه القضية كثيرا ما يتم تجزئتها ، أو تببيعها بشكل من الأشكال . لذا فإن الكاتب حين ينحاز إليها بصدق — أى حين يكون أمينا فى تصويره الفنى لواقع المرأة — فهو لا يساهم فقط بترسيخ القيم الثورية فى مجتمعه وحسب ، بل يستطيع النفاذ الى عمق التجربة الانسانية ، والواقع الاجتماعى بأبعاده وخصائصه المتنوعة .

وحين نرى أن أحد مهمات الكاتب الأساسية هى أن يعيش الحياة الكاملة لشخصياته كلها — دون تمييز — بكل خصائصها النفسية والاجتماعية والاقتصادية ، وربطها بالأحداث الخارجية والتاريخية المحيطة بها نجد

ما حدث بالفعل هو أن انعكاس شخصية المرأة في الأدب بوجه عام
— والأدب العربي بوجه خاص — لم يتحقق أو يتطور بقدر مواز للقضايا
والمشكلات الأخرى المطروحة في ثقافتنا الوطنية البديلة .

وقد قدم الكثيرون من الكتاب رؤية منقوصة ، وقاصرة للمرأة ككائن
إنساني له عالمه الداخلي ، وأيضا له علاقاته بالحياة والمجتمع . فحين
نرى البعض يصورونها وكأنها عامل مساعد لاستكمال أحداث الرواية
وعناصرها . نرى البعض الآخر وقد صورها نماذج جامدة — ساكنة —
لها وظائف اجتماعية محددة ، كأم ، أو كزوجة ، أو عشيقة أى تلك
الشخصيات الجاهزة منذ البداية والتي لا تتطور مع سياق الحياة .

وفي كثير من الأجناس الأدبية يتم تصويرها ككائن غامض ، محسوط
بهاالة غير مرئية ، وغير مفهومة عن سحر المرأة ، وجمالها الأسر . تلك
الصور التي تلهب خيال القارئ ، وتعهده بالكثير من الأحلام التي لا تتحقق .
أى تلك التي تعمل على استلاب عقله ووعيه .

أما بالنسبة للموضوع ، فالرواية العربية حافلة بموضوعات ممتلئة
ومكررة عن المثلث الشهير ، الزوج — الزوجة — العشيق ، أو العكس .
فالأدب الروائي العالمي — وأدبنا العربي متأثر به — لا هم له إلا أن
يصور تلك المواقف — المأسى — كما قال موريلك ، أنها دوما قصة السيد
والسيدة ، تلك العلاقات الناجمة دوما عن ظروف الأسرة البرجوازية
القائمة أساسا على الملكية الخاصة ، وحق الزوج في السيادة ، وحماية
ملكاته ومنها الزوجة .

مثل أولئك الكتاب قد اعتادوا على تصوير شخصياتهم من النساء
في أطر معروضة سلفا ، وطبقا لمفاهيم أو تصورات مسبقة . بدءا بوضع
المرأة في الميثولوجيا — من حيث مضمونها الاجتماعي الغيبي — وانتهاء
بتقانة الكاتب ، وطريقة التحام هذا الكائن المسمى بالمرأة ، بعالمه
الخاص ، وطريقة تشكيل وجدانه ، ونظرته المجزأة إليها . وهذا بالفعل
له أساس مادي موجود في الواقع المتخلف الذي تعانيه النساء في بلادنا .
ولكن رصد ظواهر الواقع ، وانعكاسها في الأدب من هذه الزاوية فقط ،
لا يمثل سوى جانب أحادي ، ورؤية غير متكاملة ، قاصرة عن كشف
العلاقة الموضوعية بين وضع المرأة المتخلف هذا ، وبين الواقع الاجتماعي
في حركيته وتطوره . مما جعلها — أى شخصية المرأة — تبدو غير
حقيقية وبعيدة من الواقع .

لكن إذا تتبعنا الإبداعات الأدبية تاريخيا ، فسنجد حتما خصائص
وسمات — تشير الى بدء ظهور النموذج الإيجابي للمرأة . ويتبلور هذا

النموذج بشكل أوضح في فترات التحولات الاجتماعية الشاملة . لأنه حينذاك تتكشف لدى الكاتب مجالات لم تكن واضحة من قبل عن علاقة الفرد بالمجتمع . وهكذا نجد أن مجال بحث كهذا مازال خصباً ومتنوعاً . لذا فهو يحتاج الى كثير من الدراسات سواء النظرية منها او التطبيقية .

ومن حق القارئ أن يتساءل ، ماذا فعل الطاهر والطار — كاديب ملتزم — بشخصه النسائية ؟ . أو بالأحرى كيف تحققت شخصية المرأة ضمن اطار رؤيته الكلية للواقع الجزائري في حقبة تاريخية معينة ؟ .

سنتناول في هذه الدراسة بعضاً من أعمال الكاتب الروائية — (رمانة — عرس بغل — الجزء الثاني من اللز) — محاولين قدر استطاعتنا الاجابة على السؤال السابق . هذا من خلال تحليل شخصية المرأة ، ورؤيتها في ترابط مع واقعها الاجتماعي . وايضاً من خلال الكشف عن شخصية الرجل — البطل — أصوله الطبقية ، ثقافته ، انتهائه . اى تلك العوامل التى تحدد في مجملها نظرته للحياة وللمرأة .

واى من الشخصيات ما يتم تناولها بالاسهاب أو بالإيجاز ، فهذا ما تبليه طبيعة الدور المنوط بالشخصية ، خصائصها ، طريقة التقائها مع الشخصيات الأخرى في العمل الروائي .

ولن نتطرق هذه الدراسة الى مناقشة الشكل الفنى للرواية وكيفية تعامل الكاتب معه برغم سحر هذا الجانب في كتابات الطاهر والطار واغراءه للباحث عن مزيد من التوغل في ثلثيا العمل الفنى ، الا أننا اقتصرنا على الكشف عن بعض الدلالات الفنية التى من خلالها عبر الكاتب عن موقف ايديولوجى محدد تجاه ظاهرة معينة — ضمن ظواهر كثيرة — هى وضع المرأة ككائن اجتماعى .

— « رمانة » —

في أواخر الستينيات كتب الطاهر والطار مجموعة « الطعنات » وجاءت ضمن هذه المجموعة قصة « رمانة » ليستكملها فيما بعد ، أثناء كتابة روايته « اللز » . فهى كما قال الكاتب : ليست بالقصة القصيرة أو بالرواية . انها مرحلة انتقال من لون أدبى الى لون آخر . وهى أيضاً كذلك بالنسبة لبحثنا هذا ، اى بالنسبة لتطور شخصية المرأة فى كتاباته .

« رمانة » باختصار ، تمثل رحلة البطلة الدؤوبة عبر عالمها الداخلى ، المرتبط عضوياً بالظروف الاجتماعية والاقتصادية خارجها ، من أجل استعادة إنسانيتها المفقودة .

بطلة الرواية فتاة رائعة الجمال . لا تجد في جمالها سوى سلعة قابلة للبيع والشراء . تنتهى طبقيا الى شريحة من شرائح المجتمع الدنيا حيث الفقر المدقع ، والجهل ، وعالم الجريمة . انها تسكن احد تلك الاحياء القصديرية الصدئة . وبالرغم من تدنى اخلاقيات هذه الشريحة . الا ان الكاتب لا يدينها ولا يصممها بالعار . لان الشر مبرر ، والقهر مبرر . فهو نتاج لقوى اعمق واكثر شراسة . وهذه القوى الخفية تكتسب معقوليتها من وضعها المهمين في المجتمع . فهاهو القاضي ، ومثله رئيس الشرطة ، ومدير البنك ... الخ ، يمارسون المعهر الخفى ، في الوقت الذى يبقون معه الوضع على حاله .

في البداية ، ويتداعى المنولوج الداخلى . تتخبط « رمانة » وسط دهاليز عالمها المظلم . يصوره الكاتب وكأنه غابة وحوش ، او بئر ليس له قرار . اى انها كانت تعيش حالة تشبه الغيوبة . في الوقت نفسه لا تمتلك ارادة التغير . ومن خلال الكشف المستمر لعالم الشخصية . تتضح مناطق الاظلام داخلها . وايضا في العالم المحيط بها . اى تلك العوامل التى تشدها الى اسفل . وتلك الى تعمل على تطوير وعيها والخروج بها الى عالم اكثر كمالا ورحابة .

في مرحلة تالية من تطور الوعي تختلط عليها الأمور . حيث لانكون مدركة تماما لمكامن قوتها . فنجدها تصعد تارة ، ونكاد نشتم منها راحة الهواء النقي . وتارة اخرى تهوى وتراجع .

وبعد تراكم طويل من الخبرات ، نجد البطلة تقبل على تغيير واقعها . ترى نفسها ولأول مرة كائن انسانى له احتياجات نفسية وروحية الى جانب احتياجاته المادية . ترى ايضا أن الرجل من الممكن أن يصير صديقا ورفيقا ، وليس مشتر رخيص لجسدها .

بدأت « رمانة » في تعلم حروف الهجاء ، ابذانا بمعرفة ما يحيط بها من الفاز الحياة . من أولى الكلمات التى نجحت في تعلمها هى كلمة «باب» وكأنه ارهاص لخروج قائم الى عالم جديد . حيث تتمكن من فهم رموز كثيرة ، وتتم اعادتها الى دائرة الوعي كرسيد من الخبرة الانسانية . وقد حدث هذا التطور في شخصيتها — بالتسريع — عبر النقائنها بمناضل ثورى ، يسمى هو الآخر لتغير واقع بطريقه أكثر شمولاً . يحبها لذاتها، ولروحها النابضة بالخير والجمال . هذه الروح التى ترفض الاستسلام أو الموت ، كروح شعبها في « عمقها وتفتحها » . ويتدفق عناقها حسارا دافئا — معادلا لتلك الثورة المتوثبة في داخلها لتشوف حدود اللامرئى .

تتداعى الذكريات عن مناطق رحلتها المضينة : « أحسست بجبال من الدفء تذوب فوقى ، ونغمرنى . اننى خاطرة تجول الافاق ، ونغمة تائهة ، وشمعاً يلثم زهره » .

تقول فى منولوج آخر : « كان ينادىنى رمانة » ، واناديه « خالى » ، كنت طبيعية فى كل تصرفاتى ، وحركاتى ، لا غفج ، ولا دلال ، ولا تعرية صدر ، أوزم شفتين ، أو تعطر ، أو تثن » .

ان علاقة البطلة بهذا الخال لتمثل نوعاً من العلاقة الحميمة . فالمؤلف لا يسميه باسم معين . وهذا من الممكن أن تكون له دلالة فى اللاوعى الجمعى . وتفسيره عند « يونج » أنه يمثل أحد الأنماط الأصلية — الايجابية — فى اللاوعى . تلك التى تساعد الإنسان على اكتشاف الخير والجمال فيه . أى يتعرف على جانبه الروحى ، ويلتحم به ، فيحدث هذا التوازن المنشود .

ومن خلال الوعى الوليد تتحول فتاتنا الى رقيقة ، تمارس العمل النفسالى ، حيث تكتشف ان « سماء الرفاق صاحبه ، فى الحب الذى تكون فيه سماء غيرهم مفيدة » فى البداية لا تدرك — بشكل واضح — الهدف من النضال ، حيث تتساءل فى دهشة . كيف يوحد مثل أولئك المناضلين ، بيننا أحيائهم التصديرية غارقة فى الآلام واللامبالاة . يرد عليها « الخال » بايمان . بأن الطريق طويل وشاق « وأن التغيير لابد سيحدث اليوم ، أو غدا ، أو بعد أجيال » هذا الايمان تابع من معرفته المبيقة لحياة الإنسان فى ارتباطها بالمجتمع على أساس أنها عملية جدلية وموضوعية وأنها قيد تطور الواقع المادى .

فى الوقت الذى تنجح فيه « رمانة » فى تجربتها الأولى — فى توصيل رسالة الى حد الرفاق — تكتسب قدرات جديدة ، تؤهلها لمزيد من التطور . لكن خط هذا التطور ينقطع فجأة . ليس فقط كنتيجة لفقدان الإرادة لديها . ولكن السبب الأساسى هو ظهور قوى خارجية ، حركت هذه الإرادة فى اتجاهها السلبى ، الا وهو اغتيال حبيبها ورفيقها على يد قوى البطش . تتراجع البطلة من الطريق الذى اختارته سابقاً ، وتتجلى مظاهرها تراجعها فى زواجها بالآخر من تاجر تحف ، يقتنيها كتحفة جميلة . حيث يدفع الثمن كمقابل لحمايتها المادية فقط .

ويرتك لنا الكاتب نهاية مفتوحة ككل نهايات أعماله . مفادها ان هذا اللقطع عن خط التطور الإنسانى ليس نهائياً او مطلق . وان حدوث التغيير فى حياة الإنسان ليس باى حال هو نهاية الصراع . بل يعنى رحلة

أخرى جديدة . وأن التغيير الاصيل يصير رهن تغيير هذا التركيب الخاطيء
لجنم بأسره .

— « عرس بفل » —

كتب الطاهر والطار رواية « عرس بفل » في منتصف السبعينات ،
وفيها ينقلنا الى كهوف غريبة هي أوكار البغاء . الرواية عبارة عن بيانوراما
متحركة ، تتنامى فيها أحداث ، تتمحور حولها شخصيات حيصة ، اخلاذة ،
تتحرك ، تخلق فوق واقعها ، ترقص على الجبال ، تهوى من فوق حافة
جرف سحيق ، وتكتحل عيونها بالألم المضمنى ، ورغبة حارة فى الخلاص .

هذه الشخصيات هم مجموعة من نساء عاهرات ، ورجال قوادين
تضمهم وحدة المكان ، الا وهو الماخور . كل منهم له رحلته التى أدت به الى
هذا الماخور، وايضا له حلمه فى الخروج . ذلك الحلم المعادل لمحاولة
الخلاص الروحى أو المادى من عالم سفلى . ولأن الحلم يعنى أحداث
حالة ما من التوازن النفسى فى الشخصية ، فانه يجعل الحياة أكثر احتمالا،
ويجدد القدرة على مواصلة العيش فيها .

وكثيرا ما يتداعى حلم الخلاص هذا كمنولوج داخلى ، أو حوار بين
الشخصيات ، أحيانا يبدو كمزف منفرد لكل شخصية على حدة ، كل له
توتراته ونغمه الخاص . وأحيانا أخرى تتوحد آلات العزف فى سياق
عام منسجم . وهنا يتجسد المشهد الروائى كلوحة درامية لها أبعادها
وايقاعاتها الخاصة . فنجد فى الرواية ، وفى أكثر من مكان ، مشاهد
طقوسية مليئة بالحركة والحيوية . الكل يرقص ، يدب الأرض بقديه
فتفتجر أشواقه « أرواح .. أرواح ، وكى نشوفك نرتاح ويتغير
حالى » . ولكن القلوب خاوية والصدر تهتف بالراحة .

يصف الكاتب إحدى هذه الطقوس حيث « كان الجو كئاسيا مطلوبا،
لم يكن هناك أحد يدعو قوة غيبية خارقة » ، وانما كان كل من هناك ،
يفرز ما فى أعماقه » .

انت هذه المجموعة من البشر الى الماخور عبر رحلة طويلة من
التمزق والانهار ، أو تحت طائلة الحاجة المادية ، واثرت تشوهات نفسية
عميقة .

« العنابية » تلك الشخصية — البؤرة المتوهجة فى الرواية ، هي
شعلة نار لم تخبو رغم تجاوزها الأربعين . انها معلية هذا المكان ،

يأتمر بأمرها البنات والهزبين ، يثقال على لسان إحدى الفتيات « الملعبة هذه في عنفوانها كانت تذبح وتسلخ الرجال بنصف ابتسامة » . كيف ارتحلت العنابية من مأخور الى مأخور ؟ وما الذى أدى بها الى هذا التدهور ؟

البداية حين كانت ابنة الخامسة عشر ، تشهد أمام أعينها الاعتداء على الأب ، وقتل الأخ ، تتذكر حكايتها فى منولوج حزين :

« ظل يتدلى من التينة ، طوال الفترة التى كان السينغال يعتدون على وعلى أمى كانت الفترة طويلة . كنت فى الخامسة عشر ... أغمى على واستنققت ، .. وعندما استنققت أخيراً ، لم أجد أحد ، لبثت يوماً وليلة ، لا اقوى على الحراك من مكاني ، كنت جائعة . خائفة القوى ، كانت الدماء حولى ولم يكن هنالك أحد » .

هذه هى المصائر الدرامية لأمثال أولئك الفقراء البسطاء من الناس . فنجد أن التشرد والجوع والبؤس هو ما يؤدي فى النهاية الى وجود هذه الفتاة ومثيلاتها فى مكان كهذا . حيث يدركن أن للمال سطوة جبارة ، وأن هذا المكان كغيره من الأمكنة .. كما أن قانون البيع والشراء هو نفسه ذات القانون الذى يسرى فى المجتمع خارجه . تدلل على هذا « العنابية » بقولها : « اشتغل ، أبيع واشترى ككل عبائد الله ، استبدل تحبل شخص على بدنى لدقائق ببذله اتصال ، واستبدلها بدورها بنقود » بهذه الصورة الفاضحة يتم للكاتب تعرية تناقضات المجتمع البرجوازي . فهو يكشف بحدة وقسوة تبعية مصائر هذه الطبقات المستغلة من قبل طبقات أخرى . حيث يتبعها بالمقابل تغير فى العلاقات الاخلاقية والسلوكية . ويفقدو كل شئ مادة بيع وشراء ويتحول الانسان ذاته الى سلعة .

تتواتر فى الرواية صور شبيهة . تؤكد باستمرار ان هذه الأنماط من البشر هى وليدة وضع طبقي - اجتماعي مختل ينتج عنه بالتالى هذا الاختلال فى الشخصية . من أوضح هذه النماذج « حياة النفوس » انهما العنابية فى شبابها . يطلبها الجميع لجمالها حيث استقبلت فى يوم واحد طابورا من مائتى رجل . كانت تستعذب الاهانة والضرب ، ومع احدى هذه الاهانات « تذكرت اباهها الذى سافر الى فرنسا ولم يعد ، وأخاها المشلول الذى يعمل أمهما وزوجها . تذكرت الليلة التى طلبتها أمها وأمرتها بالنوم فى فراشها » والأم مهددة بالطلاق من قبل زوج يريد أن يضاجع ابنتها !! فرت الابنة منذ ذلك اليوم البعيد بلا رجعة حيث الشوارع الخلفية والمطاردة والمواخير ..

هكذا صور الكاتب شخصيات عديدة من النساء . كل لها ملامحها الفردية الخاصة وأبعادها ، ولكنها في الحقيقة ، عدة تحويلات لنموذج خاص من المرأة . وهى تلك الخارجة عن العرف والقانون الاجتماعى . وأن كان هذا ينم عن الشعور بأن المرأة تؤكد حريتها بنعلها هذا . الا أن الكاتب يؤكد دائما أنها حرية غير داعية ، منقوصة ، ومشوهة . تؤدي الى مزيد من التدهور ، ومن ثم الدمار لمناطق الاشرار في الشخصية .

ومن مكان كهذا بدأت أيضا رحلة « الحاج كيان » في زمن شبابه الذى ولى . فكيف كانت رحلة البطل ؟ وإلى أى هدف ؟

بدأت رحلة البطل حين كان شابا يافعا . درس في جامع الزيتونة بتونس على يد شيوخها الكبار . ثم أراد أن يغير العالم من خلال معتقدات رجعية متدثرة بمسوح دينية ، تقول بأن الجهاد في سبيل الله يبدأ من جميع الأمكنة . بل وأكثرها فسادا وهى دور البغاء . لمعت الفكرة في رأسه معتقدا بأن المرأة أصل البلاء . وعليه ان يبدأ التجربة من الماخور . وفى مشهد محورى في الرواية ، رسمه الكاتب بسخرية لازعة ، حيث صعد « الحاج كيان » على منضدة وسط الماخور ، ركبته ترتجفان ، والدم يتصاعد الى رأسه ، وفى غمرة حماسه ، أخذ يردد مقولات خطابية عن طريقة التوبة والخلاص . وانه صوت الاسلام يتحدث الى اماء الله بوصفهم مسلمات قد أخطأ الطريق . ترد عليه احداهن بعفوية :

« نعم نحن مسلمات ولكن كل الذين يأتوننا أيضا مسلمون » . هنا تظهر بوضوح تلك الهوة بين الخيال والواقع . فلو أنك النسوة قد واجهن الواقع عن حقه ، ولم يعد باستطاعتهم ان يجدن في مجرد الدعوات لقوى السماء ما ينقذهن من الشقاء الذى يعانينه .

أما تناقض البطل فيمكن بين وجدانه الفارق في الرغبات السرية وبين طموحه ان يغير العالم عن طريقة كبت الرغبات ، والمحافظة على اطر اجتماعية باليه . ولقد كان طموحه في مستوى الحلم الفير قابل للتحقق ، او الحلم العاجز ، الذى هو في مجمله تعبير عن عجز طبقة بكاملها عن التغيير . ولأنه حلم مراهق ، فهو لم يع الواقع ، او مسببات الفساد فيه . وارتكز على مبررات واهية . انهارت كلها دون أى مقدرة على المقاومة لدى مواجهة البطل أول اختبار حقيقى ، حين سحبت « العنابية » الى غرفتها ، واكتشف في عالمها حينذاك ، حقيقة أشد رسوخا مما تعلمه في جامع الزيتونة . اذ تتداعى ذكرياته الماضية عن عودة البنت الجميلة — العنابية في شبابها — « التى استطاعت أن تزرع جامع الزيتونة بسواريه ومشائخه وبناته ونحوه وصرمه وتجويده وتحوله الى هزى يحج الى كيان » .

كانت النتيجة الحتمية لرحلته هي الانفصام — بمغزاه الاجتماعي — ففى عالم المقابر الكئيبة كان البطل يجتر معارفه الذهنية الماضية ، يتعاطى الحشيش بغية تغييب الوعي اكثر ، فتأتيه الخيالات متجسدة فى أحلام وهلوسات مريضة عن المتنبى ، وابن قمرط وزكروية . تلك المعرفة الانسانية التى شكلت يوما جزءا من وجدانه الحى . ثم صارت صدى مؤلما لصوت قديم تصطدم بحوائط المقبرة . وتعود كظلال كابيه تعبر عن لا معنى الحياة وعبثيتها ، وان كل شئ ينتهى الى الموت والفراغ كما انتهت حياته هو .

رحلة « الحاج كيان » تنتهى بالهزيمة لانها تتسق مع تكوينه ووعيه الطبقي ، من خلال نظرته للحياة ومركزها المرأة . وكانت رحلته قد بدأت بالمرأة وانتهت عندها . ولكنها لم تنته كما بدأت . لقد بدأت بمحاولة تغير العالم من خلال المرأة واخفقت بهزيمته على يد المرأة ، ومن ثم فشلته فى التغير . ولم تهزمه المرأة انطلاقا من كونها انثى ، ولكن من خلال ظروف كليهما ، كل حسب دوافعه وواقعه .

وحالة « الحاج كيان » لتلخص نظره الاستبداد الشرقى للمرأة ، من خلال مفاهيم الرجل البرجوازى . تلك النظرة التى تشتهى المرأة — كبتعه — وتنفيها فى نفس الوقت . ونفيها هنا يعنى الفناء كل خصائصها ككائن انسانى ، لذا يصبح من الممكن تغييرها ، وتبديلها ، بل وامتلاكها .

فى رواية « عرس بفل » نجد الكاتب قد تجنب — عن عمد — مغالطات كثيرة ، شائعة ، عن وضع المرأة وتحميلها وزر الخطيئة الأولى والصاق صفة الدونية بها . أو تصويرها ككائن منفصل عن واقعه . بل نراها دائماً رهن هذا الواقع متأثرة به ومؤثرة فيه . يشير الى هذا الطاهر والطار بوضوح على لسان بطله « الحاج كيان » :

« ان عرى اجساد هذه الولايا يعكس عرى واقعهن » :

— العشق والموت فى الرفق الحراش — الجزء الثانى من « اللاز » —

الروايتان اللتان تعرضنا لهما بالتحليل قد كتبتا فى فترة تأسيس الحركة الوطنية فى الجزائر وما بعدها . وفى هذه الفترة ايضا كتب الطاهر والطار راعيته « اللاز » (الجزء الاول) . ثم اتها فى جزئها الثانى فى فترة لاحقة . حيث أعاد الكاتب ابطاله واعطاهم ادوارا تتماشى مع المرحلة التالية من الثورة . ولقد عكس الكاتب فى رواية « اللاز » — بجزئها — عصرا يكمله من التطور التاريخى للشعب الجزائرى .

موضوع بحثنا الجزء الثانى من « اللاز » — (العشق والموت فى الزمن الحراش) . زمن أحداث الرواية هي فترة انطلاق الحركة الفلاحية فى

الجزائر ، حيث تم الالتقاء . الذى جرى بين العمال والمثقفين من جهة ، والفلاحين من جهة أخرى فى سبعينات هذا القرن .

فى الرواية بعدان اساسيان : الاول عبر المكان حيث ترتحل مجموعة من الطالبات (جميلة وزميلاتها) من المدينة الى الريف فى عمل تطوعى لمساعدة الفلاحين فى التعاونيات الزراعية ، فى محاولة لالفاء المسافة بين الريف والمدينة من جهة ، وبين العمل اليدوى والفكرى من جهة أخرى .

البعد الآخر هو رحلة جميلة مع الكاتب عبر الزمان والمكان . حيث يقوم المؤلف بدور الشاهد على أحداث عصره . فهو « برهما » - « الطاهر والطار » - « الضمير الغائب » الذى يلعب أدوارا عدة يلعبها من خلال قطع الحدث ، التعليق عليه ، وقفة تأمل ، او القاء الضوء على منطقة معينة . فتعد هذه الرحلة بمثابة قراءة فى الأزمنة المقبلة من خلال الحاضر المعاش .

تتنامى الأحداث مع رحلة جميلة وزميلاتها . حيث يتم الفصل ، أو التداخل فيما بينها على جملة الايقاع الأساسية « لا يبقى فى الوادى غير حجاره » يقولها « اللاز » دائما وهو منتصب القامة موليا وجهه الى الغرب .

وبرغم تميز الشخصيات بخصائص جديدة تعبر عن المرحلة التاريخية التى نبتت منها ، الا انها وثيقة الجذور بماضيها ، ومرتبطة بعلاقة عضوية وحسية معه . فحين رصد الكاتب واقع المرأة الجزائرية فى حقبة تاريخية معينة هى انطلاقة الثورة الشعبية ، لم يكن المقصود تصوير الواقع كما هو ، والا لتحولت روايته الى مقال أو منشور سياسى عن قضية المرأة . ولكن وسيلة الكاتب تختلف كثيرا ، من حيث هى تكثيف للغة الحياة اليومية ، والتقاط الومضات المضيئة المبعثرة ، فى واقع ملء بالتفصيلات . ونسجها فى شكل جديد يدعو الى التأمل ، واعادة التفكير .

وهكذا فقد التقط الكاتب جميلة الخمسينات - كومضة مضيئة - ابان فترة النضال ضد الاستعمار الفرنسى . ثم اتى بها فى وقت لاحق كجيلة السبعينات - جيلة الثورة الشعبية - فهى امتداد حى ومتطور لماضيها . تحمل بقايا ادرانها واصالته ايضا . ولكنها فى الوقت نفسه تعيش أحداث الحاضر بزاوية ، متطلعة نحو المستقبل ، لتصير شخصية أكثر تركيبا وتعقدا من جيلات الماضى .

تقول جميلة : « ان حمل قنبلة فى الحقبة اليدوية ، غير حمل نسكة عائلية » . هنا نلمس لدى الكاتب وضوحا تاريخيا لقولة الزمان والمكان

متجلية في شخصية وتفكير جميلة . فهو يميز بين الماضي والحاضر من خلال الرموز الدالة على كليهما . ويخرج الكاتب باستنتاج مفاده ان الفكرة العقائدية ليست حلية تزين بها الصدور في زمن الانتصار ، لكنها سلاح خطير يفترض ان يخوض المرء من اجله كفاحات كثيرة اكثر تعقدا ووطأة من الكفاح الواضح ضد الاستعمار . مجملته الحالية تخوض نضالا في عدة جبهات . فهي في الوقت الذي تمي حملها ، تلك التركة الثقيلة التي خلفها الاستعمار . تمي ايضا مسئوليتها . وتعرف مكتسباتها ، ولا تفتقص من قيمتها ، حيث تقول جميلة في منولوج آخر :

« ان جميلة الثورة الوطنية كانت تكافح في واجهة واحدة . بل تدافع عن نفسها وعن اخوانها من بنى جلدتها ، لا غير . اما جميلة الثورة الديمقراطية الشعبية فتكافح في واجهات لا حصر لها . انها تهاجم . وهذا ما يميزها ويقدها عن باقي الجيالات دون استنقاص للدور التاريخي الذي ادنيه » .

ان مجملته هنا تهاجم ، والهجوم الذي يشير اليه الكاتب — بمعنى القدرة على الفعل — اي ظهور المرأة الجزائرية ضمن القوى الفاعلة في المجتمع . وان هذا لتغير نوعي في الوعي بدور المرأة ، قد تطوّر عبر تراكمات طويلة من المخلصات المضنية ، ومن خلال صراعات كثيرة تحملت النساء عبئها بوصفهن جنسا مسحوقا ضمن الطبقات الواقع عليها الظلم والاضطهاد . وقد تباور هذا الوعي في جيل جديد من النساء ، هن اللاتي عايشن الجزائر بعد الاستقلال . ولقد عكس الكاتب — بأقصى الوضوح — هذا النموذج الجديد مجسدا الجوانب المختلفة والتغيرات التي طرأت على الحياة الاجتماعية في هذه الفترة التاريخية .

ويشير الكاتب ايضا الى الزمن الذي لم يكن فيه للنساء هذا الدور البارز ، حين يخاطب بعطوشي نفسه « بأنه في زمن الكفاح لم يكن بيننا نساء ولا حتى رجال من هذا النوع » . والمقصود هنا « بالنوع » هي تلك الفتاة التي تشارك بجسارة في العمل العام ، وتعتبر عن نفسها بطلاقة ووضوح .

والى جانب المشاركة الجريئة . فلقد استطاع ايضا هذا الجيل — الذي لا يكف عن طرح الأسئلة — ان يحاول استجلاء اسباب الصراع الذي تتعرض له النساء ، من خلال العودة الى ملاحظتهن وأصولهن . ففي منولوج لاهدي الفتيات تقول : « من هم أبائنا .. وأخوانا وجميع اقاربنا الذين تتشكل منهم هذه الفتاة — نعم من كل هؤلاء تتشكل المرأة وتتشكل نفسها وطريقة خوض نضالها » .

وفى هذا الخضم الهائل — أى فى مجتمع غير متجانس بعلاقاته المتخلفة — ينتج عنه بالتالى ضياع الكثرات وتساقطهن فى منتصف الطريق ، ولكن — ومع هذا — يستطيع البعض الآخر الانضمام الى « قافلة التاريخ » . ويتم التأكيد على هذه الحقيقة فى منولوج آخر لنفس الفتاة :

« لسنا سوى حصيللة لآباءنا وأخواننا ولكل مجتمعنا فى الآخر . ومع ذلك البعض منا يتطوعن . يتمكن من التمييز بين الماضى والحاضر والمستقبل يتطوعن من أجل الثورة الزراعية » .

والمنولوج الآخر لا يعكس التأكيد على الشيء ذاته — أى أن النساء لسن سوى نتاج لواقعهن — ولكن مع تنامى الصدث فى الرواية بشكل مواز لتطور المرأة تاريخيا ، تظهر دلالة جديدة هى أن الانسان ليس محصلة ميكانيكية لظروفه وواقعته الطبقي فحسب ، ولكن دخول الوعى كمعامل جديد فى العلاقة الجدلية بين الفرد ومجتمعه ، حينئذ ، يصبح عاملا مؤثرا وفعالا فى دفع التغير نحو الأفضل . ويظهر هذا الوعى فى إضافة كلمة التمييز بين ماضى وحاضر ومستقبل ، وهذا ما يؤدى بالتالى الى تطوع بعض الفتيات . أى أولئك اللاتى يبتلكن أداة التغير من أجل قضية اكبر من احتياجاتهن الفردية الخاصة .

ونجد للكاتب — من ناحية أخرى — لا يعول كثيرا على العمل التطوعى — رغم ضرورته — فهو يفصل بشكل دقيق وواضح بينه وبين النضال الطبقي بشكله الأعم والأوسع ، ويرى أن الطلبة ليسوا سوى شريحة من شرائح المجتمع التى لا تدخل حلبة الصراع الحقيقى الا حين يتحدد بالفعل وضمها الطبقي . وهذا يتضح فى تأكيدده على أن جميلة ليست سوى « مشروع مفاضله » . فهاهو يحاور بطلته بشكل موضوعى صائرا .

« ادركى يا جميلة أن التطوع ، مهما كانت قيمته ، ودون أى استنقاص لقيمته ، ليس أبدا أداة لاقتحام الأزمئة » . فهنا يدحض الكاتب محاولة كسب الانتصار عن طريق عمل محدد من قبل فئة معينة والطبوح لتحقيقه كناية قاتمة بذاتها . فهو يرى كما قال انجلز « أن الانتهازية الشريفة هى أخطر الانتهازيات » .

وبالآخر يحلل الكاتب وضع الطلبة بشكل عام حتى يقضى على تلك الأوهام الرومانسية العالقة بخيالهم حيث يعلق « يتخرج الطالب . يتوظف . يتزوج . ينجب أولادا تأخذ حياته مجرى جديدا . قد ينس فى الطريق أفكاره ، بل ، قد يأسف على الماضى العابت ... » .

يعاود الكاتب بحثه المستمر عن مكان الخطر والضعف في شخصياته . فهو يتعرض لإجمال المرأة كسلاح قديم ومتوارث لديها ، ويحذرنا من استخدامه — عن عمد — لأنه في الغالب ما ينقلب ضدها . ويعود ليستعبدنا مرة أخرى . إذ تصبح موضوعا للرغبة بدلا من أن تصبح كأننا منسجبا جسدا وروحا ، وعقلا . تدخل جميلة منطقة الصراع هذه ، ما بين جمالها الانثوي وبين فكرها . تلوم نفسها قائلة : « عيب . عيب بنا جميلة . انك ثورية يلا جميلة ، أحرقت سفينتك نهائيا في سبيل أفكارك كطارق بن زياد ، فلم يبق لك من تراجع » . هنا يدنيها الكاتب ، ولا يكتفى بها حققتة من انتصارات . بل يرى أن هناك نصائل أخرى لم تحسم بعد . تلك المرتبطة بتراث طويل من التخلف والعبودية . ورغم هذا فهو يلمس بصدق كم يكلف المرء عناء أن يتخلص بالكامل من كل معوقاته . أى يتوحد فكرا ووجدانه . ويدرك الطاهر والطار بوضوح أن الوعي ليس سحرا يشفى كل الجروح بين ليلة وضحاها . بل الصدق في خوض الصراع واستمرار المواجهة هو ما يشفى جروح الفرد والمجتمع على السواء .

وفي النهاية يلطم الكاتب بجميلة أخرى جديدة — رغم فرحه بجمبلته هذه — وطمحه هذا يرتقى الى مرتبة الايمان بالوطن — بالانسان — بعدالة قضيته . إذ يقول : « ستأتى جميلة أخرى جديدة .. جميلة ناصعة حقيقية كالشمس » .

وحيث تتبلور شخصية فتاة المدينة التى ترحل الى الريف حاملة معها أحلامها ، أوجاعها ، وطموحاتها . نجد الكاتب يكشف عن شخصيات شعبية ، تقليدية من النساء (تلك الموجودة في الجزائر ، كما في أى بلد عربى آخر) ، يستحضرها الكاتب في طقس شعبى . معاد صياغته بشكل فنى ، مجسدا فيه تلك الروح الراضخة تحت وطأة النظام الاجتماعى المعزى بكل أساليب القهر والغيبيات . ففى جو أسطورى ، يكاد يتحدث بلفظه تتعدى الكلمات المنطوقة .. هى لغة الأضواء ، والظلال ، وصدى لأصوات قديمة ، آتية من عبق الزمن . فنكاد نرى عن قرب الشيوخ الموقدة ، تحملها نساء وكاهن في قداس مهيب . يدرن بها حول « اللاز » الملتصق بشجرة الحزنوب العتيقة ، يتهالين ، ويرقصن في احتفال يعبر بشكل ما عن التفاف الجموع الشعبية حول خلاصهن — ألا وهو رمز الشعب — « اللاز » ، يتنجزن به روحا وجسدا ، فى رغبة مثالية للخلاص . تشكو كل منهن حكايتها الموجهة . فاحداهن تركها الزوج ليتزوج بأخرى . والثانية انتزعوا منها رضيعا وتركوها تعوى كحيوان جريح ، لمجرد أنها لا تلد إلا اثنا . والثالثة متزوجة من شيخ فى عمر والدها ، ويطلبها أن يكن له منها أطفالا . وأخرى تركها الخطيب وسافر لسنوات طويلة ... وهكذا كلها

حكايات تكاد تتشابه لنساء يعزفن على وتيرة واحدة ، هى نغمة الحزن والشكوى من واقع اجتماعى يسحقهن ، لأنهن لا يملكن دفعه أو تغيره .

ورغم حجم المعاناة والآلام نجد الكاتب يعود مرة أخرى ويستشرف أبعاد المستقبل لصراع الذى تخوضه جيلات اليوم . ففى منولوج لأحدى الفتيات ، وبشجن حزين ، يمتزج فيه الخاص بالممام ، والآمها بالآلام الشمب والوطن المثخن بالجراح ، مؤمنة — ايمان الكاتب — بالأتى ، تقول : « أيتها الجزائر الحبيبة — انك تواصلين سيرك فى ليل مجلل بانظلمات ، وان خطواتك الى الأمام لمعجزة ، فهل تصلين ؟ هل تصلين وهى نصل ؟ . ايه يا جزائرى ايه » .

يربط الطاهر والطار — بغاية الوضوح — قضية المرأة بقضية الوطن ، وانهما — أى القضيتان — غير قابلتين للفصل أو التجزئة . فهو يرى ان المرأة لن تصل .. أى لن تتحرر بالكامل ، الا مع تحرر الوطن الأم من كل الأغلال الاجتماعية والاقتصادية التى تكبلها معا . وان امتزاج ذاتها مع انبناء شعبها هو شرطها الحقيقى للخلاص .

وفى النهاية هل استطعنا الاجابة على السؤال الذى طرحناه فى البداية ؟ . عن كيفية تحقق شخصية المرأة فى ادب الطاهر والطار . بعمده الى التحليل النفسى لشخصيتها ، او تحليله العوامل الاجتماعية والاقتصادية لواقعها ، وربطها معا . ان الكاتب قد استخدم وسيلته الفنية ، وعن طريق التزامه بمنهج علمى جدلى ، استطاع ان يضع شخصية المرأة فى سياقاتها التاريخية الصحيح ، وقدم لنا نماذج متميزة للمرأة فى أعماله ، كل شخصية متصلة بالآخرى بشكل أو بآخر ، ومكملة لها . يقول الطاهر والطار فى هذا الصدد :

« ان الروائى الهادف والواعى لا يكتب روايات كثيرة مهما تعددت عناوين كتبه ومضامين انتاجه، انما يكتب رواية واحدة يظل طوال حياته يؤلفها الى أن ينتهى . انه ينظر الى موضوعه ، من مختلف الزوايا . وبدرجات ضوئية متعددة ، وأيضا بطاقات حرارية متغيرة » .

الزمن الحبيب

أحمد والى

كان واقفا عند الباب مندهشا يسأل عن مستشفى-مثل هذه تماها ، تقع بجوار الحقول عند أول المدينة ، ويفصلها عن شريط السكة الحديد طريق أسفلتي كهذا وبهسا دكتور طيب اسمه قنديل ، كان يرتدى جلبابا مبثغا من الصوف القديم يشي لونه الحائل ببعد الزمن ، ويحمل صرة بها بقايا طعام وبعض برتقالة ، عيناه مثل بلتين سريعتا الصركة لا تثبتان على حال ، وشفتاه مفتوحتان بذهول غريب ، قال انه يريد الدكتور قنديل وقال ان بيته بجوار المستشفى وتساءل « أين البيت ، أنا بحاجة الى كوب من الشاي فى بيتى أعدل به دماغى » ، واستغرب أن بلوك السكة الحديد الذى كان قائما هنا طوال السنين لم يعد موجودا « هنا كنت أعمل بكشك المراقبة ، كنت أمباشيا والمأمور كان يحترمنى كثيرا لأننى ملتزم فى عملى » .

لما سألت على وجهه قطرة دم من جرح فى جبهته ابتسم بعد ان مسحها براحته « هربت بجلدى ، كنت ساهوت حتما فالقنابل لا تميز ، كانوا يتحاربون وأنا كنت أنتظر عاما آخر حتى أحال الى المعاش ولا أحارب، لكن القنابل لا تميز » تصوروا قطار البضاعة سقطت عليه قذيفة فنتشت فى الفضاء ، وعربة الخيل ، آه ، كان الحصان يصاعد للسماء ، وبلا الدنيا بالصهيل الآخر ، أرجل ورقاب الناس والأحصنة تتناثر وتختلط فى الحقول ، وأنا جريت كى الحق عسكرى الحراسة ، كان ينادينى دائما « يا أبأ شهاب » ويقول اننى أذكره بأبيه وهو غريب من قنا ، كنت أحرس بلوك السكة الحديد وهو يحرس « الميس » . نعم حراستى كانت بجوار الميس ، وأنا حملته على صدرى وبطنه مفتوح وكنت ألمم المصارين ، وكبده كان ينهرى على كفى وأنا أسفده ، صرخت فى المستشفى « الحقوا ، إصابة خطيرة » لكنهم لم يدركوه ، والعسكر زلأوه كانوا يقشرون البطاطس للضباط ويغنون فى الميس قبل أن تنزل القذيفة وأنا وجدتهم فى المخبأ مذمورين ، قالوا لا تتركنا يا عم شهاب « خليك معنا ، آنسنا » وأنا قلت الفسارة انتهت ولايد أن أعود لحراسة البلوك



والقضبان لكنهم عملوا شيا وانا كنت بحاجة أن أعدل دماغى ، ٢٠٠٥ هـ ،
 أنا كتب لى عمر جديد ، وبجلدى نفدت ، ولا يهمنى هذا الدم البسيط ،
 لكن أين الدكتور فتدليل ، لسانه ينطق دائما بالذوق « أى خدمة يا عم
 شهاب » ، المستشفى مثل هذه تماما ، لكن أين البيت والبلوك والمزلتان ،
 غريبة ، أنا كنت بالمنصورة أمس ، نعم كنت هناك أعطى ابنتى الموسم
 وحلاوة المولد ، تفديت معها وطلبت منى أن أبيت ، لكننى خلجت ،
 المطرح ضيق ولها زوج وأولادها كثير ، تركتها بعد أن قبلت يدى وقتلت
 أسأل عن المستشفى والبيت ووجدت المستشفى ، نفس اللون والمكان
 والبوابة ، لكن الناس غير الناس ، وليس هناك لا الميس ولا العسكر
 ولا شريط السكة الحديد ، من فضلكم أتركونى حتى أباشر عملى ، أنا
 لست للفرجة ، ووقتى من ذهب ، وأنا لست ملكا لنفسى مثلكم فانا أطلقى
 تعليمات ، نعم تعليمات من الحكمدار ، فنحن فى زمن الحرب لازلنا ، الجرح؟؟
 ليس لكم مصلحة فالحكومة سوف تعالجنى ثورا على حساب الرئاسة ، طبعا
 القصر الجمهورى سوف يعالجنى لأننى بعد أن أنهيت الخدمة بعشرة
 أعوام هانذا أعود من المعاش لأبشر عملى وأقوم بإدء وإجى وأحرس
 البلوك والقضبان ، وفى الصباح لابد أن أذهب للمنصورة لى أسأل عن
 ابنتى وصغارها ، فربما تكون هناك غارات ، نعم الغارات هذه الأيام
 لا تكف والقنابل لا تميز وأنا هربت من الموت بجلدى !

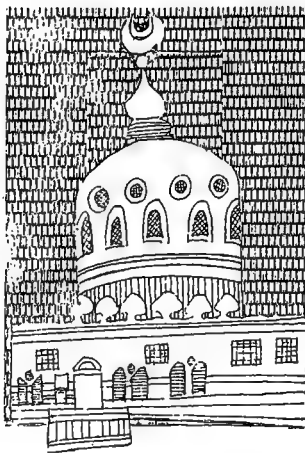
شعر

عَدُّ لَنَا يَا زَمَانُ القمر

عزت الطيرى

(١)

ما عادت شمس الله تطل علينا
كل نهان
ما عادت في الليل الانتظار
ما عاد الى الليل النسيان
ما عاد الشعر يدغدغ كل شفاف الروح
فتنهط في البعد الأمطار
وتثبت في الكف الأزهار
وتأتى كل حبيباتي ييسمن
يقطن حديث العشق
يبحن بما في القلب
من الأسرار
ما عاد الثمر على الأشجار
وانطلقت كل عصائير الله الى الصحراء
بحسب من نبع يغطيها قطرات الماء
أدركنا يا رب الأضواء
انقذنا من ويل الضراء
اختلطت في السمع الأسماء



وتشابه كل الخلق
فكل الخلق سواء

والرجل السمين

والرجل الصاغر

والرجل الرء

والرجل الضاحك في استحياء

والرجل الدامع في استرخاء

والرجل المجهول الأبناء

والرجل المرجوم الآباء

والرجل المقتول الأنداء

والرجل المقطوع الأعضاء

والرجل النصار

والرجل الماء

ادركنا يا رب الأضواء

ادركنا يا رب الأضواء

(٢)

(استدراك سقط من الجزء الأول)

ما عاد النبل يجود بطي النبل
وناض يورد النيل
ليمنع فيض الماء

(٣)

من سد عيونك يا حوراء ؟
من قص ضنايرك الشقاء ؟
من حبس الماء وباع الماء
من أوقف عزف الناي
ليصدح صوت اليوم
ويخرس شجو الفلاحات
من زرع الشجن بصوت الطفلة في الحارات
من خلق القمر الراقص فوق ضجيج ضجيج السيارات
من قتل الحب ؟
من القى يوسف في الجب
(قد كان جميل الطلعة
حلو الخطوة
والأنداء)

أمهل يتحمل عطش الماء
وهل يتحمل عن الماء
وصوت الأنعى حين تهب

آه يا طيرا خان الله
أرنا برهاتك يا الله
أرنا أنسداك يا الله
خلصنا من غزل البترول
ومن غشيان البحر
ومن أحزمة « الطيارات »
آه يا زمننا ولى منذ زمان
آه يا زمن التخطيط
وزمن العدو
وزمن الفريسيان
آه يا شاي البيت
ودفع البيت
وهمس الطنلة
والولدان

آه يا ضحكة زوجي

كل صباح

آه يا زمن الانراح

آه يا زمن الانراح

آه يا زمن الانراح

آخر أخبار الاعلانات

(اعلان اول :)

مطلوب وبأقصى سرعه

رجل يتلون حسب الطلب وحسب المطلوب وحسب الطالب

ويجيد الرقص وهز الصدر وترقيص الحجاب

يحفظ آيات القرآن ومأثور القول وبعض الأشعار الكنسية

ويجيد فنون الطهو

لكل نباتات العائلة القرعيه

(اعلان ثان)

رجل ميسور وعظيم الشأن

وعلى استعداد لشراء الرثة اليسرى

والمبلغ مليونان

(ملحوظة) :

السيد فقد الرثة اليسرى ذات مسم

من جراء السهر المقبول بملهى (أم الولد) بأعماق الصحراء

هل هذه عاقبة هواة الفن الراقي

وهواة الآثار

وتشجيع الوطنيين الشرفاء

ما افظع ألم الداء !!

(اعلان ثالث)

طفل ضال ..

مبقور المعين اليمنى

بالمعين اليسرى آثار الجوع

يطلب أما ترعاه

لكن الأم الحيرى تطلب زوجا تهواه

اذ أن الزوج الخائن ترك القرية سافر جوا منذ زمان

لكن يا سوء تصاريق الايام

دهسته العربية في « عجمان »

السفر *

يورى تريفسينيف

ترجمة : احمد الخيسى

ذات يوم ، فى ابريل ، ادركت انه لن ينقضى الا شىء واحد فقط : السفر .
لا بد من السفر . لا يهم الى اين ، وسيان كيف : بالطائرة ، أم على ظهر سفينة ،
فى عربة تجرها الخيول ، او حتى فى عربة نقل . لا بد من السفر .
نورا . وللأسباب التى دفعتنى الى هذه الحالة السيئة قصة أخرى ،
تستغرق روايتها وقتا طويلا ، فضلا عن أنه لاداعى لذلك . المهم أن
الوقت كان فجرا ، حين شرع الأرق يعذبنى مرة واحدة ، وشعرت بصدى
يخفق ، وفسر الأطباء ذلك بالرهق عصبى ، لكنى كنت أعرف أن
هذا يعود الى سبب آخر ، ربما لأن الرعود كانت تتسكع هنا وهناك ، وأن
تيارات الهواء الدافئ قد وصلت الى « بادولسك » وأخذت تتقدم نحو
موسكو ، لذلك خيل الى اننى أخفق ، وأن السدم لا يصل الى مخى ،
وأنى ساموت ان لم افلت غدا من هذا القفص المبنى من الجص ، والورق
الملصق الى الجدران برسومه التجريدية ، والأرشف المطيية والكتب
التى عليها ، وجلد الكتب ، الفطائر الصغيرة ، والشاي ، والصحف ،
والنقاشات ، وأجراس التليفون ، والأبصالات ، وأنواع الزغل ،
والأمال ، والارهاق ، والوجوه الحبيبة ، ساموت ان لم افلت من كل
ذلك .

(*) احدى قصص مجموعة « كان بكائك فى الحلم مرياً » التى ستصدر قريبا عن دار
المستقبل وهى مجموعة من روائع الادب السوفيتى الحديث .

ليس من السهل تفسير ما ينتاب المرء قرب الفجر ، في أبريل ، حينما يرتج قليلا برواز النافذة المفتوحة للريح ، ويطلق شريط الورق الملصوق أسفل الشباك وهو ينسلخ (١) .

وحل يوم رمادي ، ثم انقلب بعد قليل فصارت السماء زرقاء صافية بلا سحب . وخرجت الى الشارع — للمرة الأولى في هذه السنة — من دون غطاء رأس ، وقصدت ادارة تحرير احدى الصحف كي احصل منهم على تكليف ب مهمة صحفية خارج موسكو ، فأسافر في الحال . وكان البعض من هذه الصحيفة قد دعاني ذات يوم للمهورية صحفية ، الا أن ليس مفهومها لهم ما الذي أريده بالضبط . حكى لى رئيس تحرير قسم « الصناعة » — وكان رجلا ضئيلا معتلا يرتدى قميصا من « الجريسيه — فقال أنه تجرى على قدم وساق ، في مدينة « ساليينكاسك » ومدينة « كاند ابورج » ، عملية بناء المجمعيات الضخمة لانتاج الورق ، اما في مقاطعة « تيومنسكى » فقد تم اكتشاف آبار نفط جديدة . الا هم من كل هذا ما يحدث في مقاطعة « ايركوتسكايا » ، هناك يقومون ببناء حوض صناعي ضخم . وقال الرجل : « اما اذا تحدثنا عن الصناعات الكيماوية الكبرى ، فلا يمكن الا أن نشير الى مجمع « نوانينسكى » للكيماويات ، فقد انتهوا من بناء الأجنحة الاضافية لفاز النوشادر ، وعمليات التركيب ، والتحويل ، وهذا قبل انتهاء الفترة المحددة بدة .

قلت له ان كل ذلك يثير اهتمامى على نحو غير طبيعى ، وبنفس الدرجة ، لكنى — لهذا بالتحديد — لا استطيع ان اختار واحدا من هذه الأماكن بسهولة . والمحت الى أننى كنت أود لو عثرت على موضوعات درامية من قلب المصانع والانتاج ، مشكلة هامة تتكشف فيها مصائر الناس ومختلف وجهات نظرهم في الحياة .

وقال رئيس القسم على الفور : هذه الموضوعات ستجدها اينما شئت . واثمقت على وجهه تعبير غريب مزدوج من الشجن والفطرسية في نفس الوقت . وكان بينما يتحدث معى يدرج طوال الوقت بأصابعه فوق المنضدة قلما من النوع الاجنبى .

شكرته قائلا أننى سأفكر فى الأمر ، وخرجت . فى نفس الوقت خرج معى الى الردهة شاب كان حاضرا معنا ، ملتزما الصمت أثناء الحوار . اخذنا نهبط على السلم معا ، وفجأة وجه لى سؤالا :

— أنت تبحث عن موضوع يهزك ؟ .

(١) يلصق الروس شريط ورق الى الشباك ، لينعوا تسرب الهواء البارد . المترجم

— طبعاً . انها مشكلة . احتاج الى موضوع يدفعنى للانفعال ..
الانفعال عليه اللعنة ! . انى اجد نفسى بلا أية انطباعات تحركنى . هذا
يبدو كلامى غيبياً ، لكنها الحقيقة .

وشعرت بيمض الخجل ، كأننى اعترفت لأحد أننى مفلس بلا نقود ،
ورجوته أن يقرضنى . لكن هذا الشاب كان يود مساعدتى بصدق ، هذا
ما أحسنه .

قال :

— اذا كنت تبحث عن موضوعات ذات اثر ، فليس ضرورياً على
الاطلاق أن تسافر الى مكان بعيد .. الى « تيومين » او « ابركوتسك » :
اذهب الى الأماكن القريبة « كورسك » ، او « لبيتسك » ، انها لا تقل
قيمة وأهمية عن سييريا ، أى والله .

سألته (وقد سعدت بينى وبين نفسى اذ اقصح بكلماته هذه عن
رأى الشخصى) :

— اتظن ذلك ؟ . على أية حال انت محق ، فليست المسألة فى
الكيلومترات ..

عندما خرجت الى الشارع كان منتصف اليوم مشمساً فى عزه .
فى مواجهتى ، عند مدخل دار العرض ، وقفت زحمة من الناس . مررت من
بينهم ثم استدرت الى اليسار وتجاوزت التمثال الذى كان يقف حوله
دائماً بعض من أهالى الريف بمعطف طويلة ، والكأمرات بأبائدهم . وانحدرت
فى الشارع العريض : وواجهنى سليل ربيعى من البشر ، غزير ومتماسك ،
يتحرك ببطء . وحددت الى أوجه الناس التى تتعاقب أمامى بلا نهاية ،
ثم تخطى خلف ظهرى متوارية بلا اثر فلا تلوح بعد ذلك فى حياتى أبداً .
وفكرت : ولماذا أسافر الى « كورسك » او « لبيتسك » ، بينما لا أعرف
ضواحي موسكو كما يجب . ولم اذهب الى « ناروفو ميتسك » مرة واحدة .
ولا أدري شيئاً عن « ميتشى » ، بل هناك شوارع ومناطق فى موسكو نفسها
لم أشاهدها إطلاقاً .

بعد نصف ساعة ، كنت أهبط من « الترولى — باص » قرب المنزل
الذى أسكن فيه . وتوقفت عند زاوية شارع « بيشانوى الثانى » ، عند
محل بيع أطعمة المرضى ، وتلفت حولى ، وشاهدت الحديقة العسامة ،
والأشجار العارية من الأوراق ، والأمرع الرمادية التى أضاعت تحت الشمس ،
والدكك الخشبية المتراسة دائرة حول النافورة وقد جلست مجموعة من

النساء والرجال المسنين ، المحالين الى المعاش ، يعرضون وجوههم للشمس . جلسوا متلاصقين ، كل خمسة على دكة . لم اكن اعرف احدا منهم . وكانت الشمس تحنو على جلودهم المجعدة المترهلة ، بعضهم كان يبتسم ، بينما بدت وجوه البعض الآخر وقد تجبدت في بلادة ، قسم آخر كان النعاس يغالبه .

توففت قليلا ثم اتجهت الى مخد المنزل . دخلت المصعد وارتفعت الى الطابق السادس ، هناك خرج جارى « داشنكين » من شقته المواجهة لشتى . مد لى كفه صامتا ليصافحنى ، كفه التى ترتجف قليلا طوال الوقت ، ثم هرول هابطا الدرج الى اسفل . كان متعبلا دوما ، يمشى مقوسا كتفيه الى الامام ، وبعينيه هم رهيب لا يخبو . كان يعمل « سمكرى » فى ورش تصليح الترموايات ، اعتقدت جارته — وتسكن معه بنفس الشقة — انه رجل مجنون ، فكتبت عنه بلاغا الى المستوصف النفسى تطلب فيه ان يضعوه بالمستوصف . قبل ذلك بعدة ايام جاعتنى ورجتنى ان اكتب انا الآخر بلاغا مماثلا ، او على الاقل اؤكد انه يحيل حياة زوجته وابنته التليذة بالسنة الثالثة الى جحيم بمشاجرات لا تنتهى . وكانت ضوضاء الشجار والعراك احيانا تنناهى الى بشقتى فى كثير من الاوقات . وحيانا كانت هذه الجارة وزوجها و « داشنكين » نفسه يندفعون خارجين من شقتهم الى بسطة السلم وهم يتشاجرون ويصرخون . وقد اكدت ذلك . لكنى فيها بعد تذكرت كل هذا نجاة ، وسالت نفسى : لماذا كتبت ذلك البلاغ ؟ . ان بوسعهم ان يجرجروا الرجل الى المستوصف بالفعل . حين خطر لى ذلك توجهت الى جارتى فى نفس المساء وطلبت منها ان تعيد لى البلاغ الذى وقعته ، لكنها قالت لى انها قد ارسلته بالفعل ، وطماننتنى : لن يضعوه فى المستوصف . كل ما فى الامر انهم سيخيفونه قليلا .

لم يكن البلاغ — كما هو واضح — قد أحدث اثره بعد ، لان « داشنكين » عندما صافحنى ، شد على يدى ، واشعرنى اثنى صديق قديم ، وحين هرول هابطا على السلم ، سمعت خبط حذائه الثقيل ، ثم سمعته فى الطابق الثالث او الرابع بصوت مرتفع ، وأعقبه بالبصاق . لم يكن صبره يكتفيه ابدا للوصول الى الشارع .

فتحت باب الشقة بمفتاحى ودخلت . كان جيرانى يطهون سمك « تافاجا » فى المطبخ وتحتنا فى الطابق الخامس — حيث عاشت اسرة كبيرة من حوالى عشرة اشخاص — عزف احدهم على البيانو ، فوصلنى الصوت . نظرت فى المرآة ، وبدا لى وجهى للحظة غريبا ، خاملا ، وجال براسى اثنى لا اعرف الكثير عن نفسى .

مراثية الحلم الأخير

محمد الحلو

تقلت على كتافي حمل الإله
لف الضباب ضلى النحيل .. ورمته
لف الضباب ضلى النحيل .. ومحاه
قلبي كان حاضن مداه
أنا كنت واقف فوق رصيف الحلم
باسقتناه
نفس التاريخ والساعة مظلومه
كل المراكب واقفه مربوطه
متسلسله بجبل السكوت
وعلى الشطوط
رفرف جناح الموت
غطى الموانئ .. والشوارع .. والبيوت
سرق الزمن لحظه من الملكوت
سكت الهوى .. وأخرست النسبه
ندهت عليا ..

كل الشوارع بتهرب .. تحت رجليا
والمتين ماشيين
ماشيين بلا جنازات ..
ومشيعين

.....

في الفجر كان الفجر لون شفاف
حدقت عليا الذاكرة أطيساف
وسمعت خبط النبض في الحلم القديم

.....

يا أول الأزمان
يا آخر الأزمان
بأنده أنا المسجون ورا القضبان
بيفر منى الحلم .. والاطمان
مين اللي ضيع عمرى في الدخان
ومين حبسنى في قفم الاحزان
ومين .

.....

سلمت لك تسليم ..
صليت
وهتفت للمظالم
فوتك يا نيل
شفت الميزان بيميل
ندمت لك
هزيت عروش الظلم والتماثيل
وماكانش باقى كثير
ما كانش باقى قليل
أنا بأسالك
باسال كلام منقوش .. على صبت الحجر
مش كنا متواعدين فى آخر صيف
أول مطر
أول تاريخ الحب لحظة ما انفجر
شفت حزن المتهورين جوه فى عينيك

عندما يبطل الثوري في مسرح عبد الوهاب

محمود عبد الوهاب

لا يكفى أن يكون الكاتب موهوبا ومثقفا وعليها بأسرار اللغة وموسيقى الشعر ودارسا لفن كتابة المسرحية كى يمكنه خلق بطل ثورى على المسرح محدد الملامح ومتكامل الأبعاد . أنه قد يستكمل ثقافته الفنية والفكرية بقراءة كتب التاريخ والسياسة والاجتماع .. الخ . لكن المهمة تظل عسيرة وبعيدة المنال .

ان خلق بطل ثورى على المسرح شاعرا أو مفكرا أو مناضلا يتطلب مكونات نفسية ووجدانية من نوع خاص لعمل جذورها تكن فى درجة رفيعة من رهافة الشعور ودقة الحس وعمق البصيرة واتساع القلب لاحتواء أروع العواطف الانسانية وأعظمها اتساعا وشسولا ولعلها تكن فى عمق احساسه بوشائج الارتباط الحميم بجماهير الشعب .

فإذا استطاع الكاتب الذى يحظى بهذه الصفات أن يفلت من أسر شهوة تجريد الذات والتفنى بتفردا وامتيازها وإذا استطاع أن ينصت بامعان لعزف الاوتار الجماعية المتحورة فى قلبه فانه يصل الى درجة يعاين فيها حالة التوحد بين موسيقى الباطن وحركة الوجود الانسانى .

أما على الصعيد الموضوعى فيحتاج الكاتب الى تراث فكرى يتناول قضايا التاريخ والاجتماع والاقتصاد والسياسة بمنهج يهدف الى الكشف عن القوانين الاساسية لحركة الواقع .

ان كاتبنا يملك هذه الامكانيات الذاتية ويقف على قمة تراث ثقافى على هذه الدرجة من الرقى سوف يدرك موقع الثورى على خريطة القوى المتصارعة فى مجتمعه وفهم اطواره النفسية والفكرية والوعى بما

هو فردى يرتبط بتكوينه الوراثى ومؤثرات بيئته وما هو تجسيد لحركة المد والجذر النفسية والفكرية فى مرحلة بعينها من حياة شعبه .

والآن أين موقع صلاح عبد الصبور وبطله الثورى من هذا الاطار النظرى ؟

القارئ لديوان صلاح عبد الصبور من الناس فى بلادى وحتى الانجار فى الذاكرة يكشف من القراءة الاولى أن أجمل قصائده وأصدقها هى التى تعكس هموما وأحزانا ذات طابع وجودى .

منذ ان تهاوت الهياكل الدينية « وتصرفت أوامر الصفاء بين قلبه والسماء » ومنذ ان حرم دفء الأمان فى كنف أب اجتماعى قادر ورحيم والأحزان الأساسية التى يعزنها هى الحزن والسأم والوحشة والخوف والتأمل الطويل لفكرة الانحدار المستمر للانسان والأشياء نحو الموت .

ان صلاح يعكس على العالم خواء الذات من اليقين ووحشة افتقار التواصل وانهايار الاحلام وسطوة الهوى النفسى المزدري لآى حماس أنه قد يجد فى الحب جسرا مضيئا للعبور فوق ظلام العالم لكن ضحايا الحب يشحب ويبهت لأن الحزن الوجودى يلقي عليه ظله الكئيب .

ان شعر صلاح يفقد الكثير من جماله وعذوبته وصدقه حين يخرج من دائرة الهموم الوجودية الى دوائر الهموم الاجتماعية والوطنية . . ان قصائده فى هذه الدوائر يتوارى فيها الشعر ولا يبقى منه الا نظم خطابى النبرة حماسى الابقاع (لترتفع يا أيها العلم يا أجمل الأشياء فى عنى يا أيها العظيم يا محبوب . . الخ . من قبل أن تقتلنى سأقتلك من قبل أن تفوص فى دمي أغوص) ان رحلة صلاح عبد الصبور تجاوزت بالكاد هموم الذات المنكئنة على أحزانها الفردية وحاولت استشراف الهموم الاجتماعية والسياسية . لقد كتب قصيدة فى رثاء جمال عبد الناصر لكن القصيدة لم تعكس وعيا بالواقع الدقيق الذى يمثله البطل على خريطة الصراع الاجتماعى ولم تعكس فيها لأسرار تخلقه من صور كفاح النضال المختلفة للمقاومة الشعبية ومن خبرة التصادم مع السلطة ومن محاولة التيارات المتباينة تحديد ملامح الوجه الحضارى لمصر : (البعد الدينى أو العلمانى — الوحدة الوطنية أو الصراع الطبقي . . الانتباء الفرعونى أو

العربى .. الخ) أن صلاح يفصل البطل عن التاريخ وعن جدل القوى الاجتماعية حين يقول :

الثورة الكبرى توهم واهم ورؤى خيال
حتى طلعت .. طلعتا .. الثورة الكبرى واثت
كان مصر الأم كانت قد غفت وخرجت اثت
شرارة التاريخ من أحشائها .

هكذا يتصور صلاح أن مصر الغافية يمكنها أن تنجب بطلا .. أن عبد الناصر عنده هو الفرد الملهم المبقرى الشجاع أو هو الامام المنتظر الذى ياتى فى آخر الزمان كى يبلا الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

ان الثورة عنده ليست ميلادا تخلق من آلام المخاض الشعبى انها الكلمة المقدسة والنبوءة والمعجزة فى آن . والآن فلنقترب من البطل الثورى فى مسرح صلاح عبد الصبور .

لا تكتمل ملامح البطل الثورى فى مسرح صلاح عبد الصبور ولا تتكامل ابعاده ولا يتحدد موقعه .. انه يتأرجح دائما فوق نقطة التماس بين الذات والعالم . انه قد يستشرف من الواقع بعض ملامحه السياسية لكنها تبقى دائما ضبابية ومبهمة وقبل أن يقطع بعض الخطوات على الطريق المفضى الى الوعى الثورى يكون قد سقط فى بئر من آبار الذات .

يخرج الحلاج من صحراء الحس الصوفى بالعالم ويبرا من أحلام التسامى والخلاص من أدران البدن والتوق الى درجة من الشفافية يتمكن عندها من الاقتراب من الحضرة الالهية . لقد اكتشف الحلاج أن مواهبه لم تخلق لاستحلابها والتلذذ بوهم الاكتفاء بها والترفع عن العالم لكنها خلقت كى تتحول الى قوة فعالة فى الواقع تضيئه وتخصبه وترقيه . انه يخرج للناس وقد نفذ عن ثيابه تهاويم الوجد والسكر والفتوة وامتنق من الكلمات سيفا يتحدث عن فقر الفقراء وجوع الجوعى سيفا يجابه الظلم والتهم ويرفع لواء العدل لكسه ما أن يخلع ثوب الزاهد ويرتدى ثوب المناضل حتى تتوقف رحلته وتتوه خطواته وتتشابه أمامه السبل . انه لا يذهب الى حيث يصبح داعية للفكر الثورى أو محرزا ثوريا .. لقد توقف عند موقع الواقع أو المصلح الاجتماعى الذى يأمل بخطبه ونصائحه أن يهدى الحكام والمحكومين معا الى سبل الرشاد .

ان الحلاج حين يصلب لا يتحول الى قيمة بآلية تضىء وتهدى وتكشف طرق الخلاص أن كل ما يتبقى منه هو بعض الأسى على انسان داهمته قوى البطش فلم ينتذه ورعه وتقواه وطبيعة قلبه وسذاجة احلامه .

وسر توقف العلاج عند هذا الموقع المتواضع هو هيمنة الفكر النابع من ذات لا ترى العالم كما هو في موضوعيته ولستقلاله. لكنها تراه محبوسا او مكروها . جبيلا او قبيحا . . خيرا او شريرا . . ان العلاج حتى بعد ان خرج ليدفع عن الناس ظلم الظالمين لا يزال يتسائل في حيرة :

من فينا الشرير ومن فينا الخير

وهب السيف بغير يمينك

. . يمينى لو. يمين. الحارس

نمتى نرغمه او نضمه

. ابن المظلومين وابن الظلمة

او لم يظلم أحد المظلومين

جارا او زوجة او جارية او عبدا

يقضى عند العلاج من يظلم مجتمعا مع من يظلم جارية او عبدا (٤)

. هل ادعو جمع الفقراء ان يلقوا سيف النقمة

في أفئدة الظلمة

. ما اتفقس ان تلقى بعض الشر ببعض الشر

هكذا يصبح التفاضل العادل الذى ينزله جمع الفقراء باخذ الظلمة مساويا لكل انواع البطش والتعذيب والاذلال التى يلحقها الظلمة بالاف الفقراء .

. وفي ليلين والمجنون يحلم بسعيد الشاعرة بالحرية والحب لكن الحرية . . عندو هي . احدى صور المطلق والحب عنده قبة ينبغي ان تميد . ولكن دون ان تدينس بالجنس . . يحب سعيد ليلين ويغلو عليها ويسعده ان يتأكد من حبها له . لكنه يحرم نفسه راحة اليقين . ويظل على خافة الشك حتى لا يواجه معجزه عن الاقتراح بهاء . ان تجوله في غرف التذكارات . . السوداء واحيائه جثث الماضي وصوره للشائثة حيث يتمتهن الأم . وتبذل انسانيتها وتغتصب بثمن ما يدفعه الجوع . ويحفظ البرقع هو احدى الحيل القديمة لوصل الجنس بالدنس .

. يربط صلاح بين المعجز عن التواصل في النبوة . والمعجز عن تحقيق الثورة بالكلمات . . يتحدث . النبا النبى المهزوم . الذى يحمل قلما . عن النبى المنتظر الذى يحمل سيفاً :

يأتى من بعدى من لا يتحدث بالأمثال

اذ تنابى أجنحة الأقوال

أن تسكن فى تابوت الرمز الميت

يأتى من بعدى من يتنطق بالكلمة

ويغنى بالسيف .

لكن هذا الربط يشويه التعسف لأن الشاعر الذى ينفذ الى العمق المبيق من وجدان القراء ويحطم هياكل العالم القديم ليبذر بذور الحلم بعالم أرقى وأنبى وأكثر عدلا . . هذا الشاعر لا يلقي بذورا ميتة فى ارض بور . انه قوة من قوى دحر الشموس الغاربة وخلق شمس الفجر البارغ من قلوب الملايين . . أن ثوريا يحمل سيفا لن يخلق شمسا مالم يسبقه ثورى يحمل قلما ليجمع اشعثها من قلب الظلام .

ان نبيا يحمل قلما هو نبى يحيل الأفراد إلى منافسين والجنود إلى مقاتلين والشراذم المتجاوزة إلى جيوش . . أن نبيا يحمل قلما ولا يملك وعيا بمهنته ويجد فى رثائه لذاته وإتداره بعجزه خلاصا من وقد الهزيمة لا يستحق أن يوصف بالنبوة ولا يرقى إلى تجسيد الشاعر الثورى . .

وفى الأميرة تنظر نواجه نفس الخطوات المتورة فى شخصية القرنفل . انه يتقدم خطوات عن موقع العلاج ويسميد . . أنه يخلص الأميرة من السندل المخادع الكذاب الجلف الذى اغتصب قلبها بالكلمات المدهونة بالحب ليحصل على تاج الملك وخاتم الحكم . يملك القرنفل من الأصرار والتصميم ما يمكنه من قتل السندل لكنه يترك الأميرة السلطة ويمضى دون أن يتزوجها . انه ينصحها إلا تثنى ركبته النورانية فى حقوى رجل من طين أياها كان وفدا أو شهيدا . . عملاقا أو أمقا . . (هكذا نعود إلى عبادة المطلق) اضطجعى مع نفسك ولتفكك ذاتك . .

وكان القرنفل كان نمعا بكل هذا التصميم كى يقتل السندل متبط . وكى تبقى الأميرة فى سمائها بعيدا عن وجيل الواقع . المعنى والقيمة والرمز والإله المعبود .

وحين يسأل القرنفل عن اسمه يجيب . اليوم . القرنفل . فهل كان يخشى أن يتزوج الأميرة . فيتحول إلى سمندل وكان الثوازيب كل السوار . ما أن يعتولا السلطة حتى يتحولوا إلى جبابرة وطغاة ومتسلطين . .

وهل يكون البديل أن يكتفى الثوار بالتأمل في الشمس إلى أن تغرب أو في الليل إلى أن تشرق دونما عمل أو هل يكون عملهم الوحيد هو كتابة ما يحدث ؟

في مواجهة الحلاج وسعيد والقرندل (الشعراء المتأملون الحالون المثاليون الطامحون للعدل والحرية والزاهدون في عرش السلطة) نطالع في مسرح صلاح عبد الصبور شخصيات أخرى تطمح إلى تغيير الواقع باصطناع العنف وسيلة لاستئصال الشر . لكن صلاح لا يتوقف كثيرا عند هذه الشخصيات ولا يتعمق إبعادها النفسية والفكرية ليضمها في موقعها الصحيح من واقع الكتب الذي تفرضه السلطة بالقهر على طلائع التغيير لتدفعها دفعا للتطرف أو الارهاب .

انه يصور هذه الشخصيات كأنها ليدينها ويدفعها بالمعدوانية وروح الاجرام .

يقول حسان في ليلى والمجنون : لابد من الطلقة والطلعة والتنجير .. لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه بل يصنعه العنف المظهب ويبطن السجين الثانى في ماساة الحلاج كفره بالكلمات وايمانه بالسيف وسيلة وحيدة لمواجهة الشر .

ان صلاح يفتعل هنا تناقضا بين الايمان بالكلمات واستخدام السيف لانه لا يتصور الحركة الثورية وقد تكاملت فيها ادوار المفكر والثائر والمحرص والمناضل .

وهكذا يضع الأبطال الثوريون عند صلاح عبد الصبور بين تشتت الملامح وتسطح الأبعاد .. انهم اما شعراء يؤمنون بالكلمات لكنهم يهابون استخدام السيف أو اعتلاء السلطة لانهم حائرون بين الايمان بدور ثورى للكلمات والياس من جدواها .. بين الانتمساء للمظلومين والخط بين المعنى الأخلاقى والمعنى السياسى للظلم .. بين الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية أو السقوط في تهويمات المطلق . وأما ثوار بلا رؤية ولا نظرية : غاضبون ومندفعون كان كل ما يدفعهم للعمل الثورى هو مجرد شهوة دموية للقتل .

لكن صلاح عبد الصبور يستفيد من هذه التجارب الناقصة ويحاول الاقتراب من شخصية البطل الثورى الذى تتكامل عنده الكلمة والسيف والذى يحلم بالمعدل ولا يتردد أمام اعتلاء السلطة . ان الشاعر في مسرحية بعد أن يموت الملك يعزف بمزماره نشيد الدم ويداور الجلاذ حتى .

ينزع منه السيف ويقتله به ويمنح الملكة طفلا ومستقبلا ويسبغ على العرش الملكى ظلا من حنائه وبره ورحمته بالفقراء .

لكن هذه الملامح لا تتحقق من قلب البناء الجرامى للمسرحية اذ يتضمنها الفصل الثالث فى قصيدة احتوت هذه الملامح فى سر مباشر .

ان المقدمات التى طرحت علينا لشخصية الشاعر لا تصل به الى هذه القمة فقد رايناه فى الفصل الاول تابعا فى حاشية السلطان ينظم له رغباته الشهوية فى اطار يدفع عنه السأم ويهيئه للمتعة ورايناه فى الفصل الثانى يائسا خائرا العزيمة خاويا :

(كلمتى لا تصنع طفلا .. كلمتى اهون من أن تطيح للفعل ..
ما اتعسه من فقد براءة كلماته) .

وقد عرفنا من ماضيه أنه كان شاعرا يتغنى بجمال الورود ويعشق أن يمارس مع الكلمات نوعا من اللعب السرى وهى ملامح تبتعد به عن الاقتراب من دائرة البطل الثورى .

يقدم صلاح فى المسرحية شخصية يرمز بها للشعب هى شخصية الخياط الذى يأمر الديكتاتور بقطع لسانه فيتبع الملكة التى تحررت من الأسر بعد موت الملك . ان الملكة تناجيه بعد انتصارها : « أنت فديمى وسميرى .. يكفي أن أسمع مذبة كلامك فى حلقك حتى يتمثل فى وجدانى تاريخ الماضى كله » .

ان نظرة الى هذه الشخصية فى الفصل الاول وما أبدته للملك من مظاهر الخنوع والتزلف والنفاق ربما يفسر سر تفكك المسرحية . صلاح عبد الصبور لا يرى فى الشعب إلا أمراضه وتشرذمه وغوغائيته ومظالمه ضغفه .. لا يرى قوته واصراره وصلابته وقدرانه اللاتهنائية على بذل الدم فاذا كان صلاح عبد الصبور ينظر الى الشعب هذه النظرة فى الغالب لمهل نتوقع أن يقدم مسرحه تجسيدا دراميا متكاملًا لشخصية البطل الثورى ؟

أسراب الطيور

رمسيس البيب

العصافير تصحو، تبرزغ من أعشائها ، تختلج في الفجر الندى ، تضحك ،
تتنادى بزقزقات فرحة ، ترف ، تطير بين الأشجار ، تعابث أوراق الشجر ،
توقظ النبات الصغير الأخضر ، تناديه للفجر ، يهتز النبات الأخضر ويتمايل
منتشياً .

تندفع العصافير الى الطرقات ، تسف عليها ، تنقر وجهها ،
توقظها ، ويحلق سرب من الحمام الأبيض ، يحوم في الأعلى ، يدوم فرحاً
في السماء المضيئة .

يستيقظ طريق صغير في أطراف المدينة ، يزيح غطاء العتبة ،
يستقبل الضوء الجديد ، يرتوى منه بجرعات سخية ، وينتظر متساحاً
وكرماً خفق الخطى .

يستقبل قدمين صغيرتين عاريتين ، عامل صغير من عمال الطرق ،
نحيل ورقيق وجديد ، بجلبابه القصير نفث من دكنة الليل .

يسرع على وجه الطريق ، تفتح مسامه لطراوة الفجر ، تلين الملامح
المشدودة بتبسم ويرنو الى سرب الحمام ، ويطلق السرب الأبيض في الأعلى .

ينظر وجه الشمس ، بكرا ودافئاً ينظر وجه الشمس ، يضحك في
سقاء ثرى ، يمد أفرعه الرهيفة الذهبية في السماء النقية يسخو بدفقات
الدفء .

يتجمع سرب من عمال الطرق على وجه الطريق ، يمسكون بمقاطف
ومؤوس يتبادلون تحية الصباح ، كلماتهم صغيرة ومختلطة ، مازال بعضهم

يحمل في عينيه بقايا النوم ، مازال بعضهم يحمل في داخله أشياء من الليل الطويل .

تزقزق العصافير ، تحوم حول محطة الترام الصغيرة ، تحتفظ المحطة بالضوء الأصفر الشحيح ، تحط العصافير على قضبان الترام المنعومة بالعتمة ، تستشعر برودة وعتمة القضبان فتهرب منها وتندفع بعيدا ..

يقف الترام كبيرا وحديدا وداكنا بقسمات جامدة ، تقترب منه العصافير فيصلصل قلبه الحديدي ، يفرع الطيور فتهرب منه .

يسرع سرب عمال الطرق ، يسرعون بسيقاتهم النحيلة المارية ، يصلصل قلب الترام ، يتنادون ، يتحرك الترام ، يصلصل عصبيا ومتعجلا يعدون نحوه ، تنتفخ جلابيهم وتمتد أذرعهم الزغباء .

ينطلق الترام فيطيرون خلفه ، وبعيدا بعيدا يخلق سرب الحمام الأبيض ..





الآخ الكبير

بيومي قنديل

وتعت عيناها في عيني ، كان واقفا خلف مكتبه الكبير ويسداه لصق
جنبه لا ادرى منذ متى وكنت جالسا خلف مكتبى الصغير وقلمى ايامى
مغلق الغطاء . وثيذا وثيذا لف حول مكتبه الكبير وتحرك نحوى . هز
سبابته تحت أنفى وقال :

— ينقصك من معاملة الرؤساء .

تلقت حولى وجدت الجميع واقفين . فادركت ان الآخ الاكبر قد
مر ، وان الوقت فات ، فى سائر الأحوال ، على اصلاح ما بدر منى
او ما لم يبدر منى .

أخذ الطنين ياكل اطراف الصمت الذى كان قد حط فجأة . نهض
الآخ الكبير ، عاد يقف ايامى فى قلمته القصيرة المعهودة . زم شفطيه ،
حديق نحوى . فقال :

— لعلك فيها بينك وبين نفسك ... ؟

استدرت خلفى كى ارى ذاك الذى يوجه اليه الاخ الكبير سؤاله المقطوم . وجدت الحائط صامتا الا من بعض الخدوش . حولت وجهى نحو الاخ الكبير . اضاف باحتداد :

— اوكد لك ان ما يدور بذهنك عنى لا اساس له من الصحة .

جمعت شتاتى وكدت انطق شيئا ، اى شيء خطر لى عندئذ لكننى لم اجد لى لسانا . عاد الى مكتبه الكبير نظر الى معصمه الايسر . قفز حاجباه الى اعلى . انغمس فى العمل . ادرت وجهى بعيدا واخذت استعيد فيها بينى وبين نفسى الخطوات التى قادتنى الى هذا المكان . واذا حانت بنى لفتة الى الناحية الاخرى وقمت عيناها مرة اخرى فى عينى ، رمش من تحت لتحت نحوى . ارتد طبرفه كالللسوع . اراح القلم امامه بهدوء . اخذ يشم جباة اصابع يده اليمنى بعد ان كتب مائتة ، وكان كلما اخذ شهيقا اشاح بوجهه الى الناحية الاخرى وفي انفه تقلص دأكن . ينهض ناظرا الى الناحية التى تقود الى الخارج ولكنه استدار وكانت الورقة التى كتبها ملفوفة باحكام كئى عاطل فى يده اليسرى وقال :

— لعلك صدقت كل ما يقوله ذلك المأمون عنى .

هبت بالنهوض متعبا بالرغبة فى أن أسأله عن يكون ذلك الذى هو كما يقول عنه أو ليس كما يقول عنه . نقل الناي العسطل الى يده اليمنى . اراح الاخرى على كتفى كى يمنعنى من الوقوف واخذ يقاوم انفساسه المتلاحقة ثم قال :

— اياك ان تخذعننى فانا اصلح لان اكون لك ابا .

احسست بالجزع . احسست بالعجز . احسست بالفل المنشوش . اخذ بعض الزملاء ينتهبون نحونا . بدت لى واضحة ضرورة أن ارد ، أن اذافع . ان اتلفظ لفظا ، لكننى اكذب لو اتول اثنى عشرت على حرف واحد يعيننى . اردف بمساعدة سبابته اليسرى :

— نحن هنا فنيون . فنيون بالمعنى الحرفى للكلمة . ويستطيع الاخ الاكبر ان ياتى ببشاش ، ولكى لا تقول اننى ابالغ ، بعشرات — يا سيدى — يؤدون له نفس العمل البسيط ، غير "لهمام" ، الذى تقوم به من اجله ولكى اكون صالدا مئة فى المئة من اجل انفسنا من اجل خبزنا وشرينا .

اخذنى بنايه وكنت لا ازال اسأل نفسى عن يكون ذلك المأمون الذى يشير اليه ، وقللى املى مغلق الغطاء .

عاد ولكنه لم يجلس الى مكتبه الكبير بل توجه الى مكتبى الصغير .
وقف امامى لاهنا ممتنع الوجه جاحظ العينين جاف الشفتين ثم زعق فى
وجهى :

— لعله نسج لك طويلا من وحى خياله المريض ، ولا إستبعد ان
يكون قد تناول علاقتى بزوجتى التى أحبها وأقسم اننى لا أفكر مطلقا فى
تخليها ، ولعله من الغريب حقا ان يدعى اننى قلت لها... يا الله ...
دبرى مصارىفك الخاصة بنفسك ... ماذا يمكن ان يعنى هذا سوى
شيئا واحدا وحيدا محددًا ... وخصوصا وانها ست بيت . لكنه بكل
تاكيد لم يحك لك اننى كنت اول من رفض ان يهتف بحياة الوغد . ولك
ان تتخيل الأمطار اللوحشية التى هطلت على جسدى العارى عند ذاك
لا . لا . لن اذافع عن نفسى امامك ولا امام أحد فلقد أدت واجبى . خمس
سنوات سنة وراء أخرى وأنا اؤدى واجبى وليس من حق أحد ان
يسألى الجسأب . ولا حتى الشهداء الذين سقطوا فلقد سقطت مرات
معهم ولكن أينما كان يصعد فيسحبوننى من بينهم وينزلوننى
فى آخر لحظة من الشاحنة التى تخفى بالآخرين . وعلى أى حال هاهو
الطريق امامكم تسروا فيه نصف الشوط إن حتى ربع الشوط الذى
سرت .

تحلق الزبلاء حولنا مشدوهين . قفزت واقفا لكننى كنت مهدودا
لا أعرف ماذا ينبغي على أن أفعل . رفع مخالبه الى ياقاتى . ماتت أصابعه
الخشبية... ثلاث قطرات شفافة بين تجاعيد جبينه . صاح خائرا :

— لا تنظر نحوى هكذا .

حررت رقبتى بصعوبة من قبضته . تناولت القلم البارد من امامى .
طويت الفطاء . كتبت سطرين جاسمين أنهيتهما بتوقيع الثلاثى . فردت
خطواتى من مكان العمل . صعد خلفى صوت مشروخ مبطن بالمواء :

— لا تتركى . أرجوك !

الرائعة الملحونة

نعمات البحري

.. كان لعيني لون الليل وهداته ، لكنه كان يقتزم لعيني في كل الأيام التي تلت الليلة الأولى .. نقاش الليلة الماضية فقط هو الذي حتم على أن أعيد ترتيب كل حساباتي ودقاتي .. « أهلا قلمي بالحبر واشجاني .. تنسكب على الأوراق ، البيضساء نقوشا ونمىات الحروف المكتوبة بدمي ، ودائما تطلب الأوراق بشبق امرأة وحيدة .. وأبدا لا ينضب معين الحبر والدم » .

قررت من اليوم السير في كل الاتجاهات المضادة لبيتنا ، ودعت السير فوق الأرضة وبخاذاة الحوائط العالية وفتحت صدري للهواء وأنا أسير في عرض الشارع وصوب الريح .

كان الطريق يمتد لقديمي دون نهاية الى ان وصلت الى الدائرة التي أخشاها في ميدان سليمان باشا والحارة الضيقة حيث المقهى الذي نتجمع فيه أسبوعا .. نجول بكلماتنا في شعاع ضوئي له ألوان كثيرة أغلبها خضراء ، نرتل أشعارنا ليؤدها رجل هادئ ينفث في سيجارته دخانا في وجوهنا .. يلفنا الدخان والأمل ونرتلها مرة ثانية وثالثة ومرات حتى يأتينا النبي الذي يمحو الجاهلية المعقة في صدور الرجال الهادين في الأمسيات الباردة .

في بدلية حارة المقهى الضيقة طالعتني وجوه كثيرة غير أصدقائي .. أغلبها تقاعد .. كانوا يجلسون متجاورين يلفون في مصاطفهم على مقاعد

القص .. مشدودين كتمائيل شمعية لا تتحرك الا أعينهم ، أما هو فكان جالسا في مقدمتهم بين زجاجات البيرة الفارغة الا من أنفاسه وقد ترك العنان للزغب الأبيض كالشوك يزحف على وجهه ، بدا عليه أنه هنا منذ ليل لليل آخر خيوطه الداكنة ، دلت عليه زجاجات البيرة الفارغة وطفاية السجائر والزغب الأبيض وسنواته الخمسين ، مسح نظارته الطبية السميكة ليتعرف على وجهي الذي لم يعرفه الا من صوتي ، عاتبنى على غيابي طوال الفترة الماضية ثم عادت عيناه الضيقتان تلهثان خلف استدارات امرأة في ثوب ناعم رقيق تبتاع علبة سجائر ولبان ، عندما غاب ثوب المرأة عاد يعاتبني على أنني سرقت كتابيه وبثمنهما قررت أن أهاجر وعندما لم يكف الثمن عدت اليه لسرقة كتاب آخر .. ثم راح يسخر حتى من نفسه وبضحك .. ظلت ضحكاته تتألى أمام عيني مع دخان سيجارته كعزف رتيب ، راح يسرد حكاياته التي يحفظها ولا يكف عن ترديدها لكنه كطالته لم يكمل واحدة منها ، كلما هم بواحدة تنقطع منه ليبدأ في أخرى لها طرف دقيق كخيوط واه في الحكاية الأولى مرت الدقائق وتوالت الحكايات الناقصة وأصدقائي لم يأتوا ، رحت اقتدرح عليه أن نرقم الحكايات ، سكت قليلا وأزاح كوب البيرة الى فمه وقال : « انها آخر حكاية تسمعيها وتلحقي بزواجك المعاقل »

تناول بعض حبات الترمس الصفراء وأردف « أننا جميعا نسير حتى الدائرة وعندما يختار كل منا طريقا يتفرع منها » عاد الجرسون الأسمر بردائه الأزرق العتيق المقبش كبراة قديمة يحمل زجاجة البيرة وفنجان القهوة ، عاد صديقي يكمل حديثه ويفتح الزجاجاة يفرغ بدايتها الفائرة في جوفه وكأنه يؤكد أن على المرء أن يتحمل اختياراته وبدون أن أعلق أردف أن صديقه ورفيق عمره سيخرج ابنه بعد أيام من كلية الطب ، ثم عاد يفصح للمرة الأولى أنه لا يعلم من اين ومتى ستأتيه الخبسة جنيهاات ثمن زجاجات البيرة هذه ، نزع نظارته وهو يمسح دموعه بادرت بالسقوط ثم عاد يهمس لي أن ذراع زوجة صديقه بضة لينة وعندما سألته من أين علم بهذا أخبرني أنها كانت على شفا حفرة أمام الفيلا لكنه خلصها منها بأن هم ورفعها من ذراعها فغاصت يده طويلا ، وعندما ودعه زوجها صديقه أعلن في نفسه وهو يسير في عرض الشارع المؤدى الى محطة الانوبيس أن العالم الآن أصبح مقسوما امامه . استأذنتني لحظة وغاب في داخل المقهى ثم عاد ينظر الى وكأنه يستشعر شيئا جديدا في وجهي ونبرات صوتي كان يدرك جيدا أننا صديقان برغم السنوات العشرين التي بيننا ، وكان حريصا أن أكون بجانبه حين يشعر بهرح قديم ينز من قلبه وفمه قطرات تتناثر في وجه كل من يلتقاه وتبدأ رسالات

أخبرته أنني في الفترة الماضية وضعت بين اختيارات كثيرة اخترت منها سلامي ووحدتي .. راح يفرغ بجونه ما تراكبم في قاع الزجاجاجة وهو يتحدث وكأنه سيفتشي لى سرا عظيمًا ، « الوحدة مسألة لا تطساق ومرعبة — خفض صوته وظن أنى لم اسمعه — وأختى العانس » ثم عاد يرفع صوته « مرعبة .. مرعبة » قاطعته أن المرعب حقًا إلا نجد وحدتنا وحريتنا عاد يقاطعنى أن حريتنا دائمًا تبدأ عند نهائية حريات الآخرين .

ترائى لى من بعيد بعض الأصدقاء يأتون يحملون حقائبهم المتخمة بالأوراق والفلق ، نظروا إلينا وتباعدوا .. يعرفونه جيدًا ويخشون مثل هذه اللحظات التى تبدأ فيها قذائف اليوح ، احتبوا جميعًا فى زوايا المقهى .

عاد يسألنى عن زوجى « العاقل » فلم أجبه فتاهت الكلمات بين دخان سيجارته وحكاياته التى لا يكف عنها .. يبدأ بالواحدة ثم الثانية ثم الثالثة ولا تنتهى واحدة منها ثم يتوه تمامًا .. رحت أضع كلماته وأنا أحرق فى رأسى صورة زوجى وهو يتعمى أمامى ورائحة جنده وتبغسه ..

صحا صديقى من بين دخانه وحكاياته ، نصحته بأن يذهب إلى بيته فائيلة باردة للغاية قال أنه يخشى جذران غرفته العالية ووجه أخته لمانس والسقف العالى ..

راحت عيناى لأصدقائى كانوا قد بدأوا أمسياتهم الأسبوعية ، طلب صديقى أن نبتعد قليلا عن الدائرة قائلا « بالمير يحترق الزمن والمسافات والرجال ثم ضحك ونظر إلى ثوب مكشوف عن صدر امرأة ثم أردف » والنساء أيضا ... سار قليلا وكثيرا وفى كل مرة كان يدرك جيبيدا أن الشوارع كلها تؤدي إلى نفس الدائرة .

عندما دخلت الدائرة ثانية شعرت أن غيمة أسى تفجرت فى صدرى نادى الأصدقاء بأن الأمسية قد بدأت لكننى كنت أنظر الدائرة وقد خلت من العربات والمارة وجدران صديقى تتعاهد أمامى بسقفها العالى .

والحن ألوان ..



سبية عبد القادر

ترك مكانه المعتاد في الحارة - أنصرف عائداً - قبض بيده اليسرى على السياج الخشبي ، بينما يده اليمنى تتحسس الحائط ، صاعداً الدرج تلمس بأصابعه الباب ، حتى استقرت على تعرجات الكالون ، أدار المفتاح ودخل . وضع يده على مزلاج الشباك ، هواء بارد يهلاً رثتيه ، وفي مهارة معتادة حل الأزرار كل الأزرار وخلع وعلى المسار المختوق خلف الباب علقها واستدار انحنى الى اليمين يد يده حتى لامست السرير فصار ومن تحت الوسادة أخرج الجلباب الذي وضعه تحتها منذ الصباح - ارتداه - تهدد على سريره الحديدي الضيق - اشتقت أنفسه رائحة المسلاة تهتم : لابد أنها متسخة ، نزعها وضعها فوق الخزانة الخشبية حاول النوم فلزمه الأرق جلس متربها فوق السرير تنهد ببطء مال بجذعه الى اليمين مثلها بيده الحائط ، فاصطدمت بالمقعد المجاور ومن العتبة الموضوعة فوقه

سحب العود — شد بيمينه بعض الأوتاد — دو — دو — مترنما : (عطشان
 أنا عطشان — للبيه والأغصان) — توقف — تحركت رأسه الى أعلى ثم
 بينا ويسارا مقطعا حاجبيه بحزن — ثم وضع العود بجانبه — استرجعت
 ذاكرته كلمات الأغنية : اخضرار عود الريحان — التربة الخصبة —
 وشقوق الأرض الجذباء — زرق السماء ولون الماء — تمنى لو رأى
 الرياح هادرة في الفضاء ، تعانق السحاب — تنطره مطرا — مطرا —
 ترى .. مالون السحاب ؟

(كانت الأغنية تسليها الألوان) — وكان هو لا يعرف إلا لونا
 واحدا — يعرفه منذ الأزل — لونا حالكا — يتم : يقولون أن البحر يزرق
 إذا ما أزرنت السماء — يصود إذا ما اسودت — ترى .. ما هو اللون
 الأزرق ؟

لعن اللون الأسود — ذلك الفضي عائق عينيه عنافا أبديا — صرخ :
 أترك عيني .. ابتعد عنهما أيها الليل — ابتعد — أريد أن أرى الألوان
 الأخرى — أريد — أيها الليل .. كنت صديقا لي منذ
 مولدى ، فهل لك الآن أن تخبرنى ما الألوان ؟ الأزرق ؟ — والأخضر ؟ —
 والفضي ؟ — وما ... ؟ — وما ... ؟ — و ... — ومسح دموعا ساخنة
 غافله .. وضع أصبعه المبلل بالدموع في فمه — لحس بلسانه — أحس
 طعم الملح — قال : لا بد هناك تشابه ما .. بين لون الملح ولون الماء ..
 تذكر أن الشمس تلسع جلده حين يمشى في صحبة الطفل الصغير —
 تعتمر الماء من جسده — ينضح عرقا — يجف جلده — يعود — تمنى
 أن يسير في الحارة فجرا — يداعب وجهه الهواء الرطب ؛ ويهيس على
 جلده التدى — يشبهه احساس ناعم رقيق . يتم لأبد أن لون الكجر
 شفاف تماما ، كالندى عبر احساس — والثلج أذ تجرشه في المنيد
 أسفاني ... رقت برارة اللون الحالك بعض الشيء ، عندما تذكر أن في
 الليل تعزف الحان نشيد الفجر .. فجرا لا يكون ميعادا تطوق فيه أيدي
 المنشدين بقيد .. فجرا نديا أبيضاً ، نعم هذا هو اللون الأبيض ..
 أخبروه إن لوزة القطن ناصعة البياض ، وأن ذلك العود الذي يحملها
 يكون بنيا .. لقرية من أنفه — أستم رائحة اللون ، انسابت أثلة حتى
 لامست الأرض ، ألممت بعض العشب — فركته — داعب بعضها من
 ظنين — أشبهه فاقترب من اللون — اشتعلت رغبته للتحديد — مضغت
 أسنانه قطعة الطين . فاقترب اللون أكثر — ابتلعها فانتشر اللون
 خيرا ، اقتشعر له الاضراس ، وأبتشى — آه .. ما أجمل لون الأرض .. ملهمة
 الخيال مهرة وأنا الخيال — تخيل ألوانا لحرارة الشمس — للعرق — للمغيب
 للشفق — للشفق — تخيل لون الورد الأحمر ، بينا كان يقبل وجنتي
 حبيبته — يخجل أن يحكى هذا — فقد لا يكون الأزرق أزرق — ولا الأخضر
 أخضر — والأحمر ليس بأحمر — ولا امتدت يده الى العود — كانت الموسيقى في
 ارتعاشة بيده على الأوتار ، نشيد الألوان — الأزرق — الأخضر —
 الأخضر — مخلقة باللون الأرضي — موسيقى ترتفع ببطء — كتبتا تخرج
 من ظلمة عينيه — تقاوم — كالشمس خلف السحاب — لتسطع فينا
 نعيشنا .

المبادئ الأساسية

فـ

تجريبية الشعرية

الجزء الثاني

عز الدين المناصرة

— النص —

١ - طقوس الكتابة : في كل مرحلة من مراحل الإبداع تكون هناك عوائق . وتلعب الفشاوة دوراً رئيساً كمعائق وهي تختلف عن غشاوة مرحلة الانقطاع أو غشاوة مرحلة البرق المفاجيء وتؤثر على عملية الإبداع كاستحضار الصورة أو استحضار اللغة الشعرية في الدفقة الشعرية. الأولى التي تحدث في شكل حوار هائس أو انفعالي بين الشاعر وذاته وهي تشبه الفشاوة التي تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية ابتلياً تاماً ولكنه حين يريد التجديد بها في ظرف محدد يصاب بالحباط يحتاجه كأنه يلمذ مبتدئ . وهناك عائق المشاغل اليومية التي تقطع يوماً بفشرات القصائد والصور والامسكار الشعرية ومشرات الانفعالات اليومية . فالشاعر انسان يرتبط بعمل ما وهذا العمل له قوانينه الاجتماعية . وليس الخطأ في العمل فغنه بل في أسلوب نظامه، ثم ان تفرغ الشاعر المعاصر للكتابة أمر صعب ومضر أحياناً وهو ليس أمراً واقعياً في المجتمعات النابسة لأن الشاعر يبتعد عن خبرة الحياة اليومية ، ثم ان الشاعر لا يكتب كل يوم ولا كل أسبوع ولا كل شهر ، انه بحاجة الى وقت محدد بزمان ومكان والأهم من ذلك أن يمتلك هذه القطعة من الزمن عندما يحتاجها وفي الوقت الذي يتلائم مع احتياجه الشعري . والخبرة ضرورية بل هي المرتكز الرئيسي ، لأن المعرفة الموجودة في الكتب هي معرفة ناقصة وليست بالضرورة مطابقة لحقائق الواقع . ثم ان الشاعر - كعالم - يرتبط بشئ آخرين أو يرتبطون

• كلمة ما نشر في العدد السابق •

به ولا يسمحون له - وفق القوانين الاجتماعية - بالهروب في حالة المرض المتوسط (التومك) مثلا: رغم انه يشل الإرادة ، رغم أن بعض الأعمال أقل ضررا ولكن الشاعر لا يختار . وهناك عائق عدم تطابق الزمان مع المكان ، فقد يكون الزمان مناسباً ولا يكون المكان كذلك والعكس يحدث . وقد تكون هناك عوائق ثانوية ولكنها خطيرة مثل : عدم توفر أدوات التنفيذ للبدء بالكتابة أو لمواصلتها مثل : القلم والورق المناسب ... الخ .

لقد لاحظت على نفسي أنني لا أستطيع البدء بالكتابة إذا كنت مشتتاً بين مشاغل داخلية أو خارجية فمثلاً : لا يمكن أن أستطيع الكتابة في ظرف مثل ظرف : الانتقال الفلسطيني في طرابلس لبنان ، ، حتى لو جاءت الفكرة الشعرية وحتى لو هبط البرق المفاجيء لأن القلق هنا قلق سلبي يراكم الفسادة ، بينما استطعت الكتابة أثناء وجودي في بيروت خلال حصارها لأن قلق التحدى قلق إيجابي فعال . كذلك فإن الانقطاع فترة طويلة من استخدام الأدوات اللغوية يولد شعوراً بعدم الثقة ، كذلك البعد عن الصراع اليومي يخلق حالة تأمل باردة ، لأن الحافظ يظل منسياً حتى لو كانت الفاية واضحة . ولابد - عندما أبدأ بالكتابة - أن يتوهم التوحد التام ، أو ما يسميه النقاد بقدرسية الاختفاء . هنا لا يهمني المكان إذا كان قطاراً أو مقهى . المهم هو أن يتحقق التوحد الشامل . مثلاً : كتبت قصائد نجحت فيها بعد في مقهى يضج بالبشر الذين لا أعرفهم . ويجب أن لا يعرفوني . وقد كنت في مرات عديدة منتشياً في منتصف كتابة القصيدة فاجئني ضديق بالقاء السلام ، حينئذ تموت القصيدة حدث هذا في مقاهي بيروت وصوفيا . بل أن مجرد الرؤية قد ينهي الحالة الشعرية .

كأن سرى قد انكشف ، أن حالة التوحد التام تشبه شيخاً صوفياً يتهدج ، أو عاشقاً يقابل حبيبته في السر خوفاً من أهلها أو حتى مجرماً يمارس السرقة لولا أن عملية الكتابة تتناقض مع السرقة ، لكنني أعني « تقنيات الحالة » . ولحب كتابة الشعر في المقاهي ، بينما لا أحب الكتابة في مطعم والسبب يعود إلى أن المقهى مرتبط بالتأمل والاسترخاء لمدة طويلة أو أن طبيعته الاجتماعية تتيح ذلك ، في حين لا أستطيع الكتابة في المطعم بسبب التقاليد الاجتماعية المرعية فيه والتي لا تعطى شعوراً كافياً بالأمان . كذلك كتبت قصائدي في القطارات ذات المسافات الطويلة لأن الشعور بالزمن الكافي يخلق نوعاً من الأمان والاطمئنان ويسمح بالتأمل الكافي خلال كتابة النص ، في حين يخلق القطار ذو المسافة القصيرة نوعاً من الخوف الداخلي الذي يشكل عائقاً ، حتى لو كانت المسافة القصيرة كافية لانتاج نص بل والتمعن فيه . ولعمل البحر ومقاهيه

تناسبني أكثر ، ولو تصورت مكانا مثاليا لقلت : « مهى قرب شاطئ البحر في مدينة متوسطة ، ورذاذ المطر يفاضل زجاج المهى الدافئ » .
 مثلا : الاسكندرية في عام ١٩٦٦ تشكل في ذاكرتي دفنا خاصا ، وتذكر هذا المكان كان حافزا لكتابة قصيدتي « جلة واحدة قالها البحر » التي كانت نابعة من تذكارات الاسكندرية بعد سبع سنوات ولكن في مدينة عربية بعيدة . والإحساس هنا ليس إحساسا سياحيا ، بل هو نقيضه وفق تجربتي فالاسكندرية تعني لى المقاهى والأحياء القديمة ، وكفاني أكثر مما تعني المعنى السياحي . ومن الإمثلة المثالية التي أتذكرها شاطئ بحر « البانشاريقو » في ضواحي صوفيا وأكواخ الجبال النائية وكنت في فلسطين أكتب شعري في كروم العنب في الجبال . وأفضل الأوقات للكتابة عندي هو الصباح الباكر غالبا وأحيانا آخر الليل . لقد كنت أكتب قصائد ديوانى « لن ينهمنى أحد غير الزيتون - ١٩٧٦ » خلال حرب السنتين في بيروت وكنت يومها أعيش مقاتلا في جبهة « الشياح » في بيروت ، كنت أكتب الشعر آخر الليل عندما ينام المقاتلون في القاعدة العسكرية . وأفضل الفصول للكتابة عندي هو فصل الشتاء . وكل الحالات تشترط الراحة الفسيولوجية فلا اعتقد أن شاعرا لم ينم نوما كافيا يمكنه أن يكتب الشعر في الصباح وإذا حدث فهو استثناء . وفي آخر الليل أشعر بالتوحد التام ويحدث التداعى السلس الذى يسمح بتوارد الصور . قال لى الشاعر الفلسطينى محمود درويش ذات مرة أنه يكتب شعره في الصباح فقط وأنه يكره الكتابة في الليل . ويبدو أنه لا يوجد أى شاعر - حسب تصورى - يكتبه الكتابة في فترتي الظهيرة والعصر أو بدقة : لعلها فترة غير مستحبة للكتابة والسبب واضح . ويبقى أن أدوات الكتابة تلعب دورها أيضا فالقلم الرديء والورقة غير المريحة ترزعج الشاعر ولكنى مثلا كتبت على أوراق سيئة وعلى المساحات البيضاء في الكتب التى أحملها صنفه بل كنت أستخدم دفتر التلغرافات . ومن وسائل الكتابة شرب الشاي والقهوة لدى البعض والتدخين .

وقيل أن الكحول عاقل مساعد لأنه يستنفذ الباطن ولأنه يخلق حالة جديدة تخالف الحالة العادية وهذا صحيح . أحببنا لكن له عيوب أيضا لأنه يخلق حالة مصطنعة . ولأن الشاعر قد يفقد توازنه وتركيزه الموسيقى واللغوى إذا ما أصيب بحالة إرهاق وتعب وغشاوة ... أى أن قلبه يفرح القلب وكثيره يؤدي إلى نقيض الهدف . ولعمل حالة الصفاء الفطرية العنوية لها مفهوم . أبداعى أكثر بكثير من حالة الصفاء المصطنعة . وفقدان التوازن - في حالة الكحول - يجعل العملية الإبداعية غير متوازنة لأن المنحوى مطلوب بقدر ما هو التداعى مطلوب . وفقدان التوازن أو المبالغة في أحد الطرفين يخل بمعادلة الإبداع .

وفي مرحلة كتابة النص يكون التشقت قائما وهذا التشقت ينبع من تركيز الشاعر على فكرة الخلق لديه فيما لو توقف قليلا عن الكتابة ، مما يجعل العادة تفسر الشرود الظاهري على وجه الشاعر تفسرات سلبية عصبية وهذا الرأي سائد ومعروف وقد ينتج الشرود على وجوه الشعراء من ادبهم عادة التأمل التي تصطدم بالحياة اليومية .

٢ - تطبيقات :

انشاء الكتابة أكون في ذروة الحساس . ويكون عنوان القصيدة قد ولد مسبقا غالبا مدحج على قراءة « اليانعات » في الشوارع والمحلات العامة وغالبا ما كنت اكتشف فيها سخرية لازمة بسبب تناقضاتها . لهذا استفيد من هذا التناقض بعد اعادة تشكيله ، مثلا : اقرأ في المسحوب جبلا معروفة مثل : « تقبل التهاني في منزل والد المبروس في المكان الفلاني » او « تقبل التعازي ... في المكان الفلاني » . وعندما كتبت قصيدة عن صديقي الشهيد غسان كنفاني كان عنوانها « تقبل التعازي في اي منى » . كنت اشعر بالاسى لاننا نحن الفلسطينيين نموت وندفن في ارض غريبة بعيدا عن فلسطين . كنت اسأل نفسي : اليس من حق الجثة على ضمير العالم ان تعود الى مسقط رأسها !! . وكتبت قصيدتي « يا عنب الخليل » مستفيدا من نداء بلانة العنب الخليلي في المدن الفلسطينية الذي ظل يرن في اذني بعد سنوات عندما كتبتها عام ١٩٦٦ في القاهرة . وكنت ايضا قد اشرت الى « اللون الرمادي » تعبيرا عن حالة اختلاط الالوان عام ١٩٦٧ في قصيدتي « المقهى الرمادي » ولم يكن المقهى - في الواقع - رماديا ولكن هكذا رأيته عام ١٩٦٧ ، ولاحظت معي عناوين بعض القصائد : « جملة واحدة قالها البحر » - « ملاحظات قبل الرحيل » - « زرقاء اليمامة » - « في الرد على الاحبة » - « رسائل متبادلة بيني وبين الموت » - « مزيدا من اثماني الهجني » - « دأدا ترقص على ضفة النهر » - « قصائد مجروحة الى السيدة ميحنا » - « جفرا ، لا تؤاخذينا ان نسينا او اخطانا » - « كيف رقصت ام على النصرانية » - « اضاعوني » - « لا تهازلوا الاشجار حتى تعود » - « غافلتك وشربت كاس الخليل » - « عيد الشعر » - « رعدية البنق » - « عيد الكروم » - « ملك فرنسا : جاك برونر الاول » - « وسقطت - سهوا - في مجنكم » - « قداسهما » - « بدو بحريون » - « فانتات حتى الفتنة » - « تاريخ الزجاجة » - « هجر الفلانسة » - « على سبيل المثال » - « خذ جرعة للليظة » - « الخروج من البحر الميت » - « لن يلهمني أحد غير الزيتون » - « حصار قرطاج » - « بين الصفا والرموة » - « اعترافات مولانا » - « انزق القيس يصل فجأة الى قانا الجليل » - « ثنائيك » - « الخ . عنوان القصيدة هو الهداية ولكنّه يخضع للتعديل بل للتحف . وهو عندي اقرب للضحك المرير .

تبدأ الدفقة الأولى عندى بعنف ثم تظلوها دفقات متموجة الى تصل
القصيدة الى القرار ، قرار الإيقاع .

واعتمد التوازن الموسيقى الهارمونى لسد الثغرات بتكرار ثابـع
ربما من ايقاع الاغاني الشعبية الفطرية التي تبهرنى والتكرار لجملة شعرية
ما في قصيدتى يهدف الى خلق هذا التوازن وتداعى الالفاظ القاموسية
ما في قصيدتى يهدف الى خلق هذا التوازن وتتداعى الالفاظ القاموسية
لتنفجر وتمضى خصائصها الأولى ضمن علاقة جديدة . لم أشعر مرة اننى
اخطئ لذلك فالبؤرة الشعرية تنشر بالارتياح او عديمها هذا ما يقرر بقاء اللفظة
ضمن سياقها الجديد او حتى بقاء الجملة الشعرية . ولدى غواية تتبذل في
الاشتقاق وخصوصا من الالفاظ العابية الدنيائية وقد ادمت هذه
العادة حتى اصبحت عفوية . اعجبتنى كلمة كانت تقولها جدبى قبل
عشرين عاما او أكثر في وصف انسياب الماء بين الصخور ، كانت تقول :
« الماء يسريـب » ولم أجـد فعلا أكثر حيوية منه ، وظل هذا الفعل
في أعماقى سنوات طويلة وفجأة رايتـه امامى في احدى قصائدى .

وتعجبنى صور قريبة من الحياة اليومية : « ايها الطباشير يا ابنة
الكلس » - « غفلة مقلـى » شعبته المثلثة الرحمات » . وهى تمنـابر
عن رجيل الطفولة . وفي الكنيسة يرد هذا الوصف للمسيح « المثلث
الرحمات » . ويتم استخدام ادوات غنية مثل : « ان هـى الـا ايتـاؤك
يا جفرا ... » او كـما في قصيدة « حصار قرطاج » : « اذا اجتـمع
الملكـان ... اذا اتفق الملكـان ... ما الذى ستقول ؟ ! » . واعتقد انها
نابهة من تأثير الجملة القرآنية . ان الشاعر اثناء الكتابة لا يكون لديه
تصور حول حدود الصور وهو عادة يبدأ من الفكرة والصورة الكلية
العامة وتتوارد بعدها التفاصيل . وقد يبدأ بتفصيل لكنه وهو يكتبه
يتصور ذلك من خلال الموقف الكلى . والصورة قد تأتى من الذاكرة البعيدة
ولكنها تمر عبر قنـوات معقدة تعيد تشكيلها والوعى هو الذى يساهم
في قـرر الاحكام على الصور ان كانت صحيحة او غير صحيحة . فالصورة
الخارجية لا تبقى على حالها والشاعر يجسد الصورة الأولى ويقسوم
بتشريحها ثم يقف موقفا منها لكن الذاكرة الحيوية ليست مقرا ولكنها
عامل رئيسى وفعال . فالصورة فى النتيجة حالة اخرى غير الصورة الاولى
(المبادى الخام للواقع) . ويظل قانون الوحدة والصراع والنفى والفرز
يحدث بين الصورة الخارجية والتعبير عنها ، فالصورة تختار التعبير والتعبير
يختار الصورة لكن ليس بسهولة والشاعر لا يقرر هيئة التعبير أى انه
ليس للقصيدة ابتداء واحد ، لان الانبياء الواقعى له جدود فى حين ان الاناء
الشعرى مفتوح ينسكب فى اناءات متعددة ومتداخلة . والشاعر يستخدم
انواته واداباته هى اللفـة ، لكن اللفـة ليست هدفا بحد ذاته ومعنى
« الاداة » هنا يجعلها بنية حاكمة ، لكن هذه البنية الكلامية ليست

هي الشعر . هنا نعود للغة ونعود للهاجس وتركيب الصور ، نعود الى الحرية الحافز للتخلص من عبودية النموذج ، نعود للاندولوجيا التي امرزتها اداة الكلام . وتبر كل شيء والاهم هو ضرورة رؤية السقم الذي يجري في شرايين النص ، لأن حقيقة النهر ليست هي سطح النهر الظاهري (الكلام - البنية) وليس النهر هو تفرجات الواضحة . النهر هو بنية الظاهرة (السطح - التفرجات) ثم دم النهر الى الماء وحركته الداخلية . اذن هناك مازق بين النص (البنية الظاهرية) وبين ماهية النص (تفاعلاته ودمه) . اما الايدولوجيا في النص فهي ليست سوى حماس لجانب من الصورة وتخضع صحتها أو عدمها لمقارنتها مع الحقائق النسبية لاواقع ولا يمكن للبنية أن تكشف عنها بوضوح ان الذي يكشف عنها هو قراءة دم النص ، الذي لا يرى من البنية حتى لو عرفنا النسق الذي يوضح البنية ، واكتشاف النسق لا يكشف الا جزء من البنية ، لأن البنية ليست هي النص . هنا يلعب الوعي الطموح دوره في حين يبقى استخدام الأسلوب لتفجير طاقة الكلمات . ولغة النص الشعرى ليست هي لغة التاموس ولا لغة الواقع ولا لغة الإشارة لأن الإشارة - مثلا - شيء متفق عليه ، شيء رتيب ومتق وظاهري كذلك لغة الواقع ، لهذا فالنص بعيد تشكيل تلك اللغات ولكنه يدمر علاقاتها السابقة أو هكذا يفترض . واعتقد ان الحديث عن النسق الذي يكشف البنية ، ما هو الا نظام جديد أصبح في الممارسة يطبق على كل النصوص وكأنها واحدة .

واضافة لدور الذاكرة في عملية التخيل ، يكون التخيل مرتبطا بنوع من الخبرة والخيال قد يخلق أوهاما نتيجة غشاوة ما ونتيجة نقص المعرفة ، وهذه الأوهام تخطط ليس فقط في هيئة النص بل في دم النص . وضافة إليهم قد يتسرب رد الفعل وهو حين يدخل النص يلقي جزءا أساسيا من السيرة الذاتية للشاعر التي هي خارج النص ولكن النقد يحاولون استقاطها بالهوية على النص ، لأن رد الفعل رغم ولوعه في دم النص أحيانا الا أنه ليس من نواحي الشعر . (أجريت مجلة الطليعة المصرية عام ١٩٦٦ استفتاء أدبيا ، قدم فيه أربعون أدبيا عربيا تقديمًا شهادتهم عن بداياتهم الإبداعية . ثم كتب شكرى عتات تعليقًا وتحليلًا للشهادات قال فيه : « من بين أربعين كاتبًا عربيًا تقديمًا ، لم يعترف سوى كاتب أو كاتبتين بتأثير الدين على الطفولة . ولا أتذكر باقي الكلام » . فالشاعر ليس هو النص رغم أنه لا يفصل عنه لأنه من إنتاجه . هناك شعراء يكتبون بمارسون يومياتهم والتخلف والرجعية في سلوكهم ومع هذا فهم مغرورون كدباء ثوريين . يقولون لوسيان غولدمان : « ان بعض التغالير في أحاديث وكتابات غوته

عن الثورة الفرنسية اشتهرت على انها اتخذت بوصفها مؤيدا للثورة ومع ذلك بغوته - غالبا ما يقف ضد الثورة ، اننا نجد هذه الإزدواجية في أعماله الشعرية لكن القيمة الأدبية للأعمال تسمح بالفرق : حين يكتب غوته ضد الثورة الفرنسية يقدم ثلاثة أعمال غامضة خالية من التبرج : « الابنة الشرعية » ، « المواطن العمام » - و « المتشجنون » . وحين يتخذ موقفا مواليا من القوى الثورية ، يكتب : « فلوست » و « باتندورا » . فالقيمة الجمالية تظل دوما هي المعيار الأساسي .

ومثل آخر هو : « شعر المقاومة الفلسطينية » . حيث أصبحت الشائعات الاعلامية هي التي تتحكم في تعريفه وقد اخترعت الصحافة هذه الشائعات . عندما اكتشف غسان كنفاني منطقة جديدة من الشعر الفلسطيني (شعر أرض ١٩٤٨) ؛ كان يهدف من هذا الاكتشاف وتصميمه انصاف هؤلاء الشعراء وتصحيح خطأ استمر أكثر من عشر سنين على اعتبار ان هذا الشعر بدأ في الانتاج في منتصف الخمسينات (توفيق زياد) وتم اكتشافه وتصميمه عام ١٩٦٦ من خلال كتاب غسان كنفاني ، وقد كانت أسماء : زياد - سميح القاسم - محمود درويش ، تبدو عام ١٩٦٦ وكأنها أسماء لشعراء ناشئين شباب . الي هنا وتصحيح خطأ التجاهل أمر صحيح . لكن الخطأ برز منذ عام ١٩٦٧ بتجليا في عدة ظواهر .

أولا : المبالغة النقدية الاعلامية في استقبال هذا الشعر حيث تمت المساواة بين غته وثيئته مع الفساد التقابيل النقدية التي كانت تطبق على الشعر العربي حتى كتب درويش عام ١٩٦٩ مقالته : « إنقذونا من هذا الحب القاسي » .

ثانيا : تم تقديس هذا الشعر - بحيث تأثر الحب العاطفي لكل ما يأتي من جغرافيا الأرض المحتلة ، وتم فصل خصائص هذا الشعر التي هي نتاج حركة الشعر العربي الحديث عن الشعر العربي الحديث ، مع ان تأثير : السياب - إليان - قتيبي - عهد الصبور ، واضح على شعر شعراء أرض ١٩٤٨ . واستمر هذا التأثير حتى أوائل السبعينات .

ثالثا : وهذا هو الأهم ان النقاد تهربوا من تعريف مفهوم المقاومة الواجبة وبالتالي مفهومها في الشعر ؛ مفهوم « المقاومة الفلسطينية » هو الايمان بمواثيق الثورة الفلسطينية المسلحة وبأية وسائل فضائية أخرى . لكن المفهوم الذي طبق على الشعر هو « أية وسائل فضائية أخرى » على حسب الكياف المسلح وبالتالي على حسب شعرائه . مع الاضغاف بأن البنديتية تكون عمياء اذا لم تكن مسلحة بفكر قديم . ولكن تقديم

أو رجعية الفكر لا تصبح صحيحة إلا من خلال الممارسة للكفاح المسلح
والفكر التقدمي معا . وعليه مارس النقاد العرب ظاهرا آخر :

١ - البغضاء « شبح الكفاح المسلح الذي ولد وازدهر في نفوس الفترة
الزمنية أي فترة (١٩٦٥ - ١٩٧٤) وتقسيم الشمر الفلسطيني اللوري الى :
« أرض محتلة » و « ثورة فلسطينية » . وبهذا ساهموا في تجزئ شبح
المقاومة الفلسطينية (رجاء النقاش ، مجلة الطريق ، غالى شكرى ،
عبد الرحمن ياغي ... الخ) .

٢ - تم ظلم آخر لشعر الأرض المحتلة بتسميته « شبح معارضة
إسرائيلية » على اعتبار أن درويش ، القاسم ، زياد أفضاء في الحزب
الشيوعي الإسرائيلي وهو حزب معارض يعترف بإسرائيل ويطالب بوجود
دولة فلسطينية في الضفة والقطاع الى جانب إسرائيل وهذا يظلم هذا الشعر
بأنه ليس خصوصية المعارضة لأنها معارضة من نوع تختلف عن أية
معارضة أخرى ، لأن مؤتمها ليس اختياريا .

٣ - تم نفي « شعراء الكفاح المسلح » من مملكة الشعر المقاوم
بسبب كية النقد الهائلة للأنظمة العربية في هذا الشعر ، على الأقل في
التطبيق ، رغم أن البعض اعترف به نظريا . وبالتالي تم رفض اللجوء الى
النص كحكم ورفض اللجوء الى « منهج نقدي شامل » للنص . ان هذا يحدث
هروبا من الولوغ في دم النص وبنية وهي لا تتناقض مع السيرة الذاتية
إذا ما تم تدقيقها وتفى الشائعات منها . وانه أقول بالنص كحكم ولا أقول
بالسيرة الذاتية رغم أن السيرة الذاتية تعطى إميزات كبيرة .

على أي حال فان الشعار مهما كان بالغ الحذر والتصديق فانه يسهوا من
بعض الأوهام التي تتسرب في التعبير ومع هذا تظل القصيدة محتفظة بخطها
الطام : فمثلا عندما اكتشفت شخصية أمري القيس في القاهرة عام ١٩٦٧
في قصيدتين لي : « قفانك » - و « المقي الرماذي » لم يحدث ذلك بقرار
مسبق . وعندما كتبت قصيدتي « امرؤ القيس يصل فجأة الى قانا الجليل »
عام ١٩٧٦ في بيروت لم اكن اتقصد إعادة كتابة ما كتبه عام ١٩٦٧ . وعندما
عادت شخصية أمري القيس عام ١٩٨٣ في تونس من خلال قصيدتي
« حصار قرطاج » لم اكن اتقصد ذلك . انه نوع من الشعور بعدم الشباع
الفكرة الملحة .

لقد ميّلت فكرة زجل أمري القيس وعذائاته هجئا عن ملكه المفقود
انشاء أقامتي في القاهرة بل في أحد مقاهيها تحت ضغط كارثة ١٩٦٧ ولكني
رفضت جانب الهروب الى الذات في حكاياته التاريخية ، مثلا كتبت قصيدة
عام ١٩٧٠ بعنوان « جنازة مقي » منشورة في ديواني « الخروج من البحر

الميت » ، لعلها محاولة لتوديع الذات من الضمير الى الأمر . في حين كتبت قصيدة « أمزق القيس يصل فجساة ... » عام ١٩٧٦ تحت ضغط ضرب السنتين في بيروت أما « حصار قرطاج » فقد كتبت تحت تأثير خروجنا من بيروت في صيف ١٩٨٢ . وقصيدتي « جفرا » ولدت عام ١٩٧٥ ولاتت شهرة لسم لكن أحلم بها ، ظلت ترد بأشكال شعرية متنوعة ، كأن « جفرا » شلاحتي كوحوش الأساطير .

لقد بدا الأمر بقصة حب غنية ولكنها فاشلة ثم تحولت الى امرأة فلسطينية تاهت في الطريق الى بيروت فومتعت في أحصد كيان الجنود فقتلوا لان ثوبها الفلسطيني المطرز فضحها . والان أقول : هل قتل المرأة هو محاولة منى للانتقام من الحب الفاشل اى قتله . على اى حال على مستوى الواقع - ان حادثة المرأة الفلسطينية حادثة حقيقية نشرت في زاوية مهلة في الصحف اللبنانية . ثم أضفت من عندي أن هذه المرأة جاءت لزيارة ابنها الفدائي في بيروت من الضفة الغربية لإيصال رسائل خاصة بالثورة . ولكن هل لهذه الاضافة صورة من الواقع ؟ . الحقيقة : نعم ، فقد شاهدت امرأة فلسطينية فعيلة من هذا النوع قدمت من فلسطين المحتلة الى بيروت لزيارة ابنها الفدائي وبهرت معها في بيت ابنها الفدائي حيث غنت ورقصت لثلاث ساعات متواصلة ، غنت أغاني فلكلورية حزينة ، ثم بعد مرور خمس سنوات وعندما كتبت اقيم في صوفيا عاصمة بلغاريا ، عادت لى جفرا بعد أن قبرتها في بيروت ، لقد عدت ليبحث « جفرا » لعلها تتكنى من أسرى في المنفى الجسدي .

ومثل ثالث هو رمز « زرقاء اليمامة » ، لقد ولدت قصيدتي « زرقاء اليمامة » ونشرت في عدد ديسمبر ١٩٦٦ من مجلة « الآداب » والقيتها في أمسية شعرية في الجمعية الأدبية المصرية في القاهرة بحضور صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأعجبا بها . ومن باب الاشارة فقط : ان زميلي وصديقي المرحوم أمل دنقل كتب قصيدته بعد ذلك بعام ونصف ، وهما يختلفان وتتفقان في « نبوءة التحفيز » من كارثة ، لكن قصيدتي تنبأت بكارثة ١٩٦٧ ، بينما كتبت قصيدة دنقل بعد عام ١٩٦٧ . لقد ولد رمز « زرقاء اليمامة » المعروف تراثيا ، ولد عندي من صورة « اشجار التوت » اثناء كتابتي لقصيدة جديدة . ولسم اكن قد قررت الكتابة عن الرمز حين بدأت . لقد كانت للفكرة الحركة التي انوى كتابتها نابعة من الطفولة في مدرستي في قريتي بفلسطين . فكان المطلع وصفا :

تتلى أشجار التوت على الخيطان الشرقية

تنلقى الدرس الثاني تحت الشمس الصاخبة النسيانية

نكبر ، نهجر ذاك الحانوت

نحلم بالشرقة المنسوجة من أوراق التوت

الى هنا والوصف عادى لم يكتشف الرمز ، رمز زرقاء اليمامة .
وعجاءة اكتشفت اننى قد كتبت : « لكن يا حبي الاول ... قلعت لنا ان
الاشجار تسير » اكتشفت هذا بعد ان تذكرت ان اطفال المدرسة كانوا
يقنطعون جذوع اشجار التوت في ساحة المدرسة ويركضون بها حيث
يتعاركون مختبئين تحت الجذوع ، ويلعبون لعبة « عسكر ... وحرامية »
او ما يشبهها . توقفت وحققت في البيت فوجدت اننى اكتب عن زرقاء
اليمامة . ونهاية القصيدة تميل الى التحذير :

ولكننا نسينا ان عين الطلوة الزرقاء مخلوعة

وان الراية الاخرى على الاسوار مرفوعة

اي اننى اكتشفت وميا جديدا يرفض الوصف العادى . وتذكرت اننى
كنت قد كتبت قصيدة عام ١٩٦٤ نشرت فيها بعد ، تقول :

« انا الذى اذا تكسرت سيوفهم

يلقى على اللوم » .

ثم تتكرر الصيغة نفسها في قصيدة اخرى :

انا الذى انتظر الجبوش

اعيش في زمانهم ولا اميش .

كذلك الرمز « الكنعاني » الذى ولد واقعا في طفولتي حين كنت
افاهيم الآثار الكنعانية في بيرة قريننا بفلسطين ، ثم ولد فنياس عام ١٩٦٥
في القاهرة وهو عام انطلاق الثورة ووردت اول ما وردت في ديوانى « يا غيب
الخليل » ثم تطوز في ديوان « الخروج من البحر الميت - ١٩٧٠ » ثم عاد
الى الظهور بوضوح في ديوانى « الكنعانياد » - ١٩٨٣ واشتمل الديوان
على « نبوءة التحذير » لان قصائد الكنعانياد منشورة في الصحافة عام ١٩٨١
اى قبل حصار بيروت .

كذلك « يا غيب الخليل » المنشورة عام ١٩٦٦ ، عناد غيب الخليل
كرمز للظهور عام ١٩٧٤ في قصيدتي « باحس ابو عطوان

ن الحديث الخارجى عن زوائد النص يوقعنا في فهم التطابق بين
الواقع والفن ممثلا : اذا قلت ان ديوانى « الخروج من البحر الميت »
هو رمز لخروج الثورة الفلسطينية على المستنقع المصري عام ١٩٦٥ وأن
« جفرا » رمز العشق للأرض والتواصل معها ومع بشرها ، فإن هذا
الكلام يظل كلاما خارجيا يفيد تفسير النص وبُضَيْفه . لكنه مجرد كلام
مساعد .

في الرعاية السرية للنص :

اكتب قصيدتي احيانا في عذة جلستات ولكن في ايام متواليه لاني اخف
من هبوط العوايق او من موت الحناس ويجب ان يظل الخيال تحت خلال

الكتابة - طازجا حيويا وليس هناك تجزئ للخيال رغم ان عملية التخيل لا يتم لمرة واحدة والخيال يخلط بين الابداع المتعارف عليها لان الابداع لا تحصى ولا تحدد ، لان تحديد عددها وانواعها يتناقض مع الخيال وقدرته على الاختراق ويتناقض مع عمليات التداخل .

وفي حالات اخرى يمارس الشعراء نوعا من الازدواج على توصيفهم مثل ارقام النص على تبسول فكرة او شعيراء ايدولوجي يؤمن به الشاعر وربما لا يؤمن والخطر يتضاعف الخطر اذا كان ينهل ذلك من اجل ارضاء الجمهور المعين . والسؤال يبقى هنا : هل تحولت الفكرة او الشعيراء الى شعر ام ظلت ملصقة بجسد النص وقد يحاول الشاعر اخفاء هذه الشعيراء ببراعة ولكنها سهلة الكشف .

ان الشاعر بعد ان ينتهي من كل هذه المناقشات التطبيقية خلال كتابته للنص يكون قد اوشك على استكمال الكتابة فيشعر باسترخاء ورضى مثل الام التي استراحت من عناء الطلق او مثل الرجل الذي اثبت محولته . لكن الشاعر يضطر بين الحين والاخر لاستخراج وايده الجديد من درج مكتبه للاطمئنان عليه وتصحيح هذه الكلمة او تلك او حذف هذه الجملة الشعرية او اضافة دفقة شعرية خطرت له . اي ان الشاعر يظل في هذه المرحلة محتفظا بالسري ويظل قلقا عليه ضمن حالة التوحد التام ، وتدل على اهمية هذه المرحلة واستقلاليته بان الشاعر قد يقرر مصر القصيدة فقد يمزقها ، وقد يحذف مساحات واسعة منها وقد يضيف لها اضافة اساسية وتكون الاضافة اقوى لان الشاعر يكون في حالة اطمئنان رغم قلقه على المولود الجديد . اذن لابد ان يظل النص في حالة سري حتى يشهد عوده . واعتقد ان اية قصيدة مهما بلغت عظمتها تظل قابلة للتعديل والاضافة الى الابد ومن هنا نطرح فكرة قد تبدو طريفة : الا يحق للشاعر مادام على قيد الحياة ان يقوم بتعديل دواوينه السابقة !!! . ولكن هل من المعقول ان يحتفظ الشاعر بالسري الى الابد ؟ . طبعا : لا . فالنصاية التي كتب من اجلها الشاعر قمصينه تدفعه الى نفض السر ، لان الشاعر لا يكتب لنفسه بل يكتب ليوصل هذه الكتابة الى الآخرين ، لان لديه غاية من الكتابة ولا اعتقد ان الشاعر ايا كان مستواه يرغب في « عزلة نصه » ، ما لم يكن عوائق تمنعه من نفض سره .

وهن يفضح السر لأول مرة ولو لشخص واحد يشعر الشاعر ان النص لم يعد ملكه وأنه غير قادر على الاضافة او الجذب لانه يشعر ان السر قد افترسحه امزه .

وتبدأ رحلة النص في صراعه من اجل الوصول مجابها مرحلة جديدة اكثر صعوبة وخطورة وتبدأ عملية « بيع الجسد » كنا سنراها بلوت بل « بيع الروح » باقل خسائر ممكنة .

زینو ص من حصار بیروت ..



اعداد : علمی سلام

نص النصوص : بيروت

هل كان ما كان - في بيروت قبل مايزيد عن عامين -
لحظة خاطفة ، برقت وزالت ؟

وكيف يكون ما كان لحظة تزول ، وهو يجدد نفسه كل
يوم ، بل كل ساعة ، في تراب الجنوات اللبناني ؟

ملف « نصوص من حصار بيروت » ليس محاولة للإجابة على هذا
السؤال الصعب . إذ الإجابة على هذا السؤال الصعب هي - فيما
نعتقد - مشروع العقل العربي الراهن كله . وما عدا ذلك ، ليس سوى
شذرة من شذرات الوعي بهذا المشروع الكبير ، الشمولي .

يكفي هذا الملف ، إذن ، أن يكون شذرة من هذه الشذرات .

من شروط ذلك « الوعي » المرتقب ، أن تكون الأمة قادرة ، بين
الحين والحين ، على أن تنظر في « نفسها » ، أي في تاريخها البعيد
والقريب ، بل وفي لحظتها الآنية الراهنة .

من خصائص هذا النظر في النفس ، أن تفحص الأمة عبرة لحظتها،
البعيدة والقريبة والراهنة ، لكي تخلص منها « بحكمة » لحظتها
القادمة .

من وجوه هذه « الحكمة » الاستهداء بالضوء ، أن كانت اللحظة
المفحوصة مضيئة . وتجاوز الظلمة ، أن كانت اللحظة المفحوصة
معتمة .

وإذا كان ما كان في بيروت - فيما نزع - لحظة مضيئة ، على
الرغم مما حولها من لحظات معتمة ، فإن بسط ملف لبعض نصوص حصار
بيروت يصبح مسمى ضمن مسمى الاستهداء بهذه اللحظة المضيئة .
أي يصبح مسمى من مسمى « وعي الذات » .



ثلاثة شهور صغيرة ، انقلبت فيها الثقافة العربية (في بيروت) على
سطحها العلني المشبوه ، لينبتق قلبها السرى النقي .

من سمات هذا الانقلاب نفى المسافة بين الكلمة والدانات ، بين
المثقف والعدائي ، بين الخطاب الإبداعي والخطاب العسكري .

ومن دروس هذا الانقلاب إعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التي
« يزورها » — مادة — « السيد الثقافي الرسمي » :

إن الشعب حينما يحارب ، فإن ثقافة الشعب هي التي تصود :
أن المثقف العربي ، الوطني والتقدمي ، قادر على انتاج
« الاستجابة » السليمة « للتحدى » السليم .

الشرط هنا ، فحسب ، أن يكون « التحدى » صحيحا وسليما ،
لا مزيفا ومصطنعا — مثلما حدث في « تحديات » عديدة سابقة .

إن « حرية القلم » هي حد أصلى من حدود « حرية الوطن » .
وهل يدافع مكبوت الراى عن وطن لا راى له فيه ، الادفاع
المكبوتين ، لا دفاع المتحررين ؟

هل التحية ، إذن ، واجبة لهؤلاء الذين جعلوا ثقافتنا العربية في
بيروت تنقلب على سطحها العلنى المشوه لينبتق قلبها السرى الفنى ؟

والتحية هذه المرة — بعدما يزيد عن علامين — خلو من سخونة
الانفعال المواكب للفعل الكبير منذ ما يزيد عن عابدين .

إنها تحية تأمل لمغزى إعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التي كان ركام
السيد الثقافي يدفنها تحت سطح الوعي العربى .

فليكن هذا الملف ، إذن ، « تحية عسكرية » لهم حيث هم : في
بيروت ، وتونس ، ودمشق ، ونيقوسيا ، وسائر مدن الترحال الطويل .

على أن قصدنا الأساسى ، بجوار ما تقدم ، هو أن نشترك في تأمل
لحظتنا القريبة والراهنة ، بوضع هذه « النصوص — الوثائق » تحت
العين التي تريد أن ترى حاضرا ، لكى تتمكن من رؤية مستقبلها : ليس
ببأس مطبق ، وليس برحابة منفلة

وفي مقابل برامج « نغى الوعي بالذات وبالوضوع » التي يراد لنا
أن ننخرط فيها غائبين مغيبين ، فإن كل جهد باتجاه « إِبصار » لحظتنا
الراهنة « وإبصار » لحظتنا المقبلة ، وهو عمل من أعمال « إرادة
الاتصال » بأنفسنا وبتاريخنا وبالأخرين ، في مواجهة « إرادة الانفصال »
عن أنفسنا وعن تاريخنا وعن الآخرين .

القصد ، إذن ، أن نضع هذه النصوص بين يدي القارئ المصري خاصة ، فلمله — لأسباب عديدة — لم يلتق القراء كاثيا بما صدر تحت الحصار والحرب من فكر وأدب وإبداع ، لكي يجدد يقينه بأن العقل العربي الوطني التقدمي — اللبناني الفلسطيني أساسا — كان ، وهو ملتحم بالهول والفناء ، ملتقطا نفسه بصفاء ، متمالكا حضوره بوضوح ورعة .

والقصد ، من ناحية ثانية ، أن نصنع هذه النصوص — كوثائق وكإبداع حي معا — بين يدي النقاد ودارسي الأدب ليكشفوا لنا ما فيها من دلالة .

فلعل نقاد الأدب ودارسيه يكتشفون — ويكشفون لنا — كيف امتلكت هذه النصوص الأدبية (التي لم تكتب على مكتب أو شاطئ أو مخدع مريح ، بل على دوى الدانات والصواريخ وفوق أكياس الرمل وجدران الخنادق والملاجئ) قدرا كبيرا من العناصر الفنية والجمالية التي تشرب العجل الإبداعي الناجح .

ولعل نقاد الأدب ودارسيه ينسرون لنا لماذا لم « يتسبح » المبدعون في « القضية العادلة » التي كانوا يعانونها ، على أساس اعتبارها سندا كاثيا لانتاج « قصيدة عادلة » ؟

انهم لم يكونوا مطالبين من أحد ، في لهب ظرفهم الحارق ، بتحقيق الجمال الفني ، بقدر ما كانوا مطالبين بتحقيق الجمال النفسي والانساني .

ولكن ، هل ينغمس الجبالان ؟

إن الباحث الأدبي ، سيضع يده — وأيدينا — على عمديد من مواطن الجمال الفني المتجاذل مع الجمال الانسلتي (المقاوم) في « صهيرة » — أو سبيكة — واحدة .

ما هي خصائص هذه « الصهيرة » الواحدة ؟

هذا وهو سؤال هذا الملف البسيط ..



والقصد ، من ناحية ثالثة ، أن نضع بين يدي دارسي علم الاجتماع الأدبي هذه الإبداعات ، التي نتجت في شهور الحصار الثلاثة ، ليكشفوا لنا عن « المجال الحيوي » الذي يوظفها : من الزاوية الثقافية ، ومن الزاوية الاجتماعية — السياسية ، ومن الزاوية « الفرد — جماعية » ، في آن .

إن دارس علم الاجتماع الأدبي ، سيضع يده — وأيدينا — على وشيجة أساسية من وثائق الارتباط بين سوسيولوجيا الحرب وبين

سبولوجيتها — ان صبح التعبير ان — كاشفا عبرها عن عدد من الحقائق الفنية والثقافية :

فيما يتصل « ببيكانيزمات » الابداع عموما ، من جانب .

وما يتصل بتكوين الشخصية العربية المبدعة — في لحظة السلام او لحظة الاصطدام — من جانب ثان .

وما يتصل بأشكال الأصرة بين المنتج والمنتج الفني وبين دائرته المحيطة : الخاصة والعامة ، من جانب ثالث .

هل سنجد بين أيدينا ، في آخر المطاف ، ملامح عامة يمكن ان تشكل — الآن ، أو فيما بعد — ما نستطيع تسميته ، بتجاوز ، « علم جمال الحرب » ؟

هذا هو سؤال آخر من أسئلة هذا الملف البسيط .

اول ما سوف يطبعه تأمل هذه النصوص في الذهن ، هو تجديد اليقين بأن انهيار الثقافة العربية الراهنة ، ليس سوى انهيار لثقافة الأنظمة العربية الرسمية .

أي تجديد اليقين بأن ثقافة الشعب — وثقافة المسيرة الوطنية الديمقراطية والتقدمية العربية — هي سياق مختلف . سياق من التناهي والصعود ، على المستوى الفكري وعلى المستوى الابداعي .

سياق ، له أزمات ومشاكله .

لكنها أزمات ومشاكل النمو والصعود ، لا مشاكل وإزمات الموت والسقوط .

ليس هناك أدل على هذا اليقين من « ابداع بيروت » المحاصرة ، عبر ثلاثة شهور قصيرة طويلة .

على أن تأمل « ابداع بيروت » لن يقتصر على تلك الإشارة السابقة ، على الرغم من جوهريتها.للتأمل .

ثمة إشارة جديدة .

ان هذا الابداع ، الفكري والأدبي ، قد حسم — من تحت السلاح وفي قلب الميدان — قضية هامة من القضايا التي يطيب للمثقف العربي (وعذرا للتعميم المخل) أن يقرس فيها ، بين الحين والحين ، تمحيصا

وتنصيحا : هي قضية الموقف من التراث ، أو بتعبير أدق : جدل الأصالة والمعاصرة .

وعلى رغم أن الحوار الواسع الذي دار - ويدور - حول هذه الاشكالية العريضة ، قد احتوى ، ويحتوى ، على رؤى ومقترحات وميرة - فيها الصائب ومنها الخائب ، إلا أن معظمها يتجاهل حقيقة بسيطة وناصعة كشفتها « الفعالية الثقافية » تحت حصار بيروت ، وما تزال تكشفها - في هذه اللحظة تحديداً - « الفعالية الثقافية والإبداعية » للحركة الوطنية اللبنانية في اتون مقاومتها للاحتلال الصهيوني في الجنوب اللبناني .

هذه الحقيقة البسيطة الناصعة هي :

أن نفي التناقض بين قطبي الاشكالية - الأصالة والمعاصر - أنها يتم على وجهه السليم والصحي من خلال « صحوة الفعل » الحضاري : الوطني ، السياسي ، الاجتماعي ، والثقافي .

إن لحظة « الفعل » الناهض تمثل الاشكالية بطريقتها وتهضبا وتفرزها - في تلقائية الفعل وسخونة صعوده وإنجازه - في جدل سليم ميداني ، لا فقهي نظري .

لم يكن السؤال مطروحا على مثقفي وكتاب حصار بيروت ، لكنهم كانوا يغفرون انتاجهم الفكري والإبداعي بمثابة الإجابة عن السؤال في « وعى » شمولي نسجته « جيرة » الصدام الوطني مع عدو معاد لوطنهم وتراثهم ووجودهم جميعا .

إن نظرة على قصائد سعدى يوسف وجليل حيدر وحسن عبد الله ، وكتابات فيصل دراج ورضوان السيد وهاشم شفيق وغيرهم ممن ضمه هذا الملف ، ومن لم يضمهم (مثل حسين مروة وعبد القادر ياسين وشوقي عبد الحكيم) ستوضح أن التراث - لا العربي فحسب ، بل العالمي - صار تراث الجميع ، وأنه داخل في نسيج فعلهم الإبداعي والكتابي بتلقائية « الفعل » المتجاوز الناهض ، لا بمعمد نظري معلمي مسبوق .

يتوجب علينا ، إذن ، أن نمسك بهذه الحقيقة البسيطة ، التي سجلتها « نصوص بيروت » :

إن سؤال الأصالة والمعاصرة - بثنائية المتضادة - لا يطرح نفسه حادا واسعا إلا في لحظات « اللافعل التاريخي » . أما في لحظات « الفعل التاريخي » فإن السؤال يفرز نفسه واجابته في سياق « محلول » .

هل سأل المبدعون في حصار بيروت (أو المبدعون في الجنوب اللبناني حالياً) أنفسهم : ماذا نأخذ من المراث وماذا نترك ؟ أم أن معركتهم كانت — وما تزال — تجيب ؟

هذا هو سؤال آخر من أسئلة هذا الملف البسيط .

ولم تكن ثنائية « المعاصر — الأصيل » هي الثنائية الوحيدة التي تقدم لها « نصوص بيروت » — عبر هذا الملف وعبر غير ما احتواه من نصوص — « حلولاً » تنبثق طبيعة لجنة متجادلة من قلب الميدان .

فتحة ثنائية « الشكل — والمضمون » .

وقد سبقت الإشارة الى ما اشتغلت عليه هذه النصوص ، وغيرها — مع تفاوت الدرجات — من مستوى فنى ، جعل النصوص لا تكسب « شرعيتها » من مجرد « القضية » التي تنطوى عليها ، في القتل والصمود .

على أن ما نريد أن نستطرد اليه — هنا — هو أن هذه النصوص برهنت — مجدداً — على أن مشكلة « الشكل — والمضمون » ، بالمنهج الثنائى الذى تطرح به في حياتنا الأدبية والنقدية ، تنتفى وتذوب في « وهج » العمل الفنى الحقيقى ، إذا كان مبدعوه مبدعين حقيقيين : أى فنانيين محكومين — تلقائياً ، وأساساً — ببوهبتهم الإبداعية التي تعبر عن « الموقف » السياسى الوطنى أو الاجتماعى تعبيراً « فنياً » ناجحاً ، غير مستجير بمجرد « الانتساب » الفكرى النبيل .

أن مبدعى هذه النصوص لم يبدعوها — لحظتها — من أجل التاريخ ولا من أجل تطور الفنون والآداب ، بل أبدعوها — على الأغلب — لحماية ذاتهم وصيانتها من الانكسار والسقوط ، أو لتحسيس النفس — وتحسيس الآخرين — على الصمود ساعات أخرى جديدة ، أو لشد أزر مقاتل شبه أعزل (إلا من جسده وأرداته وبندقية) في مواجهة آلة عسكرية تقنية هائلة ، أو لتطمين أم أو زوجة أو صديق .

انهم — باختصار — لم يكونوا يكتبونها إلا « لأغراض الميدان » المشتغل بالموت والخراب والصمود .

ولكنها — مع ذلك — جاءت متجاوزة « غرضها الميسدانى » الى مصاف الأعمال الفنية الباقية ، التي لا تزول بزوال الباعث أو الغرض .

هل سأل الكاتب نفسه — تحت الويل وفيه — كيف سأوفق بين
« الشكل — والمضمون » ؟

هذا هو سؤال آخر من أسئلة هذا الملف البسيط .



ينبغي ، الآن ، أن نلفت الانتباه الى بعض « التحيطات » الواجبة .
قد يلحظ القارئ أن نصوص هذا الملف قد خلت من اسهامات
الكاتب المصريين الذين شهدوا حصار بيروت وشاركوا في بعض ابداعه
الادبي . وهذا صحيح .

على أن هذا الملف يتوجه أساسا — فيما نقدر — الى القارئ
المصري ، ونحسب أن كثيرا — ان لم يكن كل — انتاج هؤلاء الكتاب
المصريين تحت حصار بيروت قد قابل القارئ المصري ، بشكل أو بآخر ،
في كتاب ، في ديوان ، في ندوات ومؤتمرات ، في مجلات .

ونظن أن المتوجب هو أن تتاح المساحة المقدورة للكتاب العرب ،
من غير المصريين ، حتى يتسنى للقارئ المصري أن يلتقي بالنتاج هؤلاء
الكتاب تحت الحصار والحرب .

وتتد. يلحظ القارئ — أو المتابع — أن هذه المختارات ليست
هي كل ما أبدع المبدعون العرب من ثقافة وإبداع تحت الحصار
والحرب .

ولعلنا نضيف : وربما لم تكن — بالضرورة — أفضل ماكتب .

على أن حصر كل — أو معظم — أو نصف أو ربع — ما أبدع تحت
حصار بيروت هو أمر يحتاج إلى مجلد ضخيم أو مجلدات .
ان ما نقدمه ، هنا ، ليس سوى « نماذج » .

على أن تبقى مهمة جمع « مختارات وأسسعة أو متكاملة » لإبداع
حصار بيروت مهمة كبرى تنتظر من يتصدى لإنجازها من دور النشر
المصرية أو من المؤسسات الثقافية الوطنية المصرية .

ونشير ، في هذا الصدد ، الى أن مثل هذا التجميع أو « التوثيق »
الذي يقدمه هذا الملف ، قد قامت به مثله — خارج مصر — كتب ودوريات
ومجلات .

وكان من الضروري أن يقدم لقارئ المصري شيء مماثل . وخصوصا
أن معظم ، بل كل ، الإصدارات التي صدرت خارج مصر لم تدخل إلى
بلادنا ، أو وصلت إلى آحاد محدودين .

من هنا ، كانت محاولة « أدب ونقد » في تقديم هذا الملف البسيط .

الصفحات القادمة ، إذن ، محاولة :

تأمل — من ناحية — أن تكون « شدة يد » للرجال الذين يصنعون
النقطة المضيئة — الآن — في عمق الظلام العربي العمومي : المقاومة
اللبنانية الوطنية .

هذه المقاومة التي تعيد ، بصمودها الانتحاري ، بعض التوازن
الذي خلخلته رياح الانكسار والتصدع العربي .

وتأمل — من ناحية ثانية — أن تكون « وردة صفيرة » نقدمها إلى
الثورة الفلسطينية ، تستنشق من خلالها — وهي تحتفل بعيد انطلاقها
العشرين — أريج أيام مجيدة ، في حياتها وحياتنا ، عاشتها وصنعتها :
ملتزمة ، متأثرة ، متراصة ، صابدة .

وتأمل — من ناحية أخيرة — أن تكون مساهمة ضئيلة في « توثيق »
جزء من لحظة خلابة من لحظات التخصية العربية المعاصرة ، نرى من
خلالها أنفسنا :

قادرين على الإبداع الحقيقي في اللحظات الحقيقية .

قادرين لعن القتال الحقيقي في لحظات القتال الحقيقي .

قادرين أن نكون مثلما نود أن نكون .

أما بيروت — في كل ذلك — فهي « النص الأصلي »
الذي يمد كل « نص » بالوجود .

النص « الحاضر » لا الفائت — في كل نص من
من نصوص كتابها : لبنانيين وفلسطينيين وعربا .

إنها « نص النصوص » كلها .

حلمي سنايم

والبحر من ورائها

نورى الجراح



✽ ما انذا

اخرج من بيتى صباحا

العصافير على اغصان قلبى

وعلى سياج المنزل الضائع

فى اشجاره

ترزق الحياة

من كان يصدق ، بيروت فى الحصار !

وانا امشى على اطرافها ايلى ،

امشى وامشى

وارى الفتية يخرجون من بيوتهم
ويرسمون غابة الخضرة والعيون
والبنادق .

واقفة بيروت

فى كل بندقية بصيص ضوء يمنح
الحياة نفسها

واقفة بيروت

عيونها

وعتمة السماء

واصابع الفتية

من أين يدخلون	الكتف بالكتف
والموت رابض على مداخل البيوت؟	والقلب بالقلب
في النافذة	يحدها من الشمال « الحرس
في المنعطف	الأسود »
وراء حوض الزهور	صفر عيونهم
في الطابق الأول والرابع والعشرين	سود قلوبهم
وفي غرفة الحب	أيديهم على مقايض الخناجر .
وراء حبال الفسيل	ومن جنوبها الأخضر وشرقها البهى
الموت ، الموت ، الموت	حيث تسقط الخضرة عن أشجارها،
ينتظر الغزاة	ويستعمل القنص »
لن يدخلوا بيروت	ندفع الغزاة . . من أين يدخلونك؟
على نافذة عمرى	يا مدينة النسائم والزرقة والأسر
ستوعشرون وردة ، ستوعشرون	يا آخر قنديل
رصاصه	يضىء من زيتونة واقفة
وعلى أصابعى ترعرف الحياة .	



اتسعت مساحة بيروت

حسين نصر الله

للذين عرفوا ان الحياة بدون	للمصباحات تجيء مثقلة بالاحزان،
ذاكرة ، وبدون بندقية تحمى الذاكرة	وهم هذا الوطن
من المسقوط ، تساوى الموت .	للمصباحات تجيء محملة بريح
للذين اختاروا منذ بداية هذه	الحرب ولهيبها ، وبالأحلام القديمة،
الحرب طريق القتال ، وطريق	الأحلام ذاتها : عن الحياة ،
الصمود . فعاثوا داخل هذه	والأرض ، والمنزل ، والأهل ،
المدينة يترأون في صفحاتها معاني	والأوطان ، كنا نحن الذين نعيش
العزة .	هنا في بوابة الأمل ، ومضيق
لهؤلاء جميعا نقول ان بيروت	الحصار .

لم تكن صالحة للحياة وللعيش بمثل
اليوم . . .

هم وحسدهم الذين سسيحبرونها
ويزرعون في أحواضها زهر البيلسان
وشجر الغار .

لهؤلاء جميعا نقول ان بيروت هذه
الايام تسع لنا أكثر وتفتح لنا
صدرها أكثر . وتعشقنا أكثر .
لأنها عرفت مثلاً لهم تغرب . من قبل
من هم عشاقها . . ولأنها أيقنت
بعد أن اختلطت عليها الأمور
طويلاً ، ان الذين يعيشون تغرب
خوابها ، ويتحولون رعبها وأهوالها



لا أحد يؤخر شمس بيروت

حسن العبد الله

لا يستوقفنا النهر/حينه/
ولا الجبل .

آه من ذلك الحريق في سواعدنا
آه من عنادنا .

لا أحد يؤخر الآن شمس بيروت
لا أحد يوقف مجريات الامر/الذى/
لا يستقيم الا بالصمود
من لحظة معتبة

نكتف السر/الذى/
حدانا أن نكون
من لهاث الأرض تلثم صدر السلاح
تقلب الصفحة .

/التي/تلى/
اسم الشهيد

تسقط العين
الى اليد
لنطمس طرقاتنا والوطن
وحول المناريس
نقيم الكرنفال البهي
— نار والبوان —
وللرناق آخر دندنات الليل .
النسبة تبسط الكف
الى البندقية :
والوردة حزم الاصابع :
حول الزناد
— شبل يخرج من جذع الشجرة
طائر يكرج من الشوق .
يحتدم القتال .

زمن بيروت

رشاد ابو شاور

مع انظمتنا وجيوشها المهانة المخزية
كانت تسير بسرعة خمسة وأربعين
كيلومتر .. أهذه نكتة ؟

والآن ماذا يحدث ؟ ان كل
حروب النكت والمساخر قد انكشفت
.. وفيدل كاسترو قال في خطاب
له قبل أيام : حكينا كثيرا عن زمن
فيتنام ، اليوم سنحكى وكثيرا جدا
عن زمن بيروت ، ان قوة صغيرة
مسلحة بالايهاتن والارادة يمكن ، بل
هي قادرة ، على الانتصار على قوة
كبيرة جدا ، ومطلقة القوة
والأسلحة .

حقا . اننا نبذل زمن بيروت، واننا
نعيشه . وقد لا ندري بالضبط ما
الذى نفعله بالضبط . وذلك بالضبط
لأننا نفعل ولا نضع لأنفسنا علامات
.. لأن عيوننا وعيون بيروت على
العلامة النهائية .. التى سنحققها
بالصبر والارادة وتحمل الاحوال .

وللعسكريين العرب ان يتعلموا
أو لا يتعلموا . ولكن للجماهير
العربية ان تتعلم من نفسها . لأنها
تكتشف نفسها ، ولها ان تفكر !
ماذا كانت تفعل بنا أنظمة الاذاعات
الكاذبة . والطائرات والدبابات
والمدافع والنيكيتين الكاذبة .

قال الضابط العربى الذى يبذل
جهدا متواصلا كتابة وترجمة من أجل
تطوير الروح العسكرية العربية
قال الضابط العربى الكبير الذى
يعيش معركة بيروت بعد هذه
المعركة يجب أن يحكى فى التاريخ
العسكرى المعاصر عن معركة بيروت
لقد رأينا معركة رهيبه بين طرفين
غير متكافئين من حيث التسليح .
ولقد رأينا تفوقا جوييا محسوسا
ومطلقا . وبحريا محسوسا ومطلقا،
ومدفعيا محسوسا ومطلقا .. ومع
ذلك فنحن نصعد . ماذا يعنى هذا .
الامر ؟ يعنى أنه يتوجب علينا
اعادة النظر فى كل معاركنا السابقة
مع العدو الصهيونى ، لقد فوجئ
العدو الصهيونى مفاجأة تامة بما
يواجه فى بيروت ، ولقد فوجئت
الانظمة العربية بما يحدث ، واعتقد
أن القيادات الفلسطينية واللبنانية
فوجئت أيضا ، وهذا أمر طبيعى ،
لأن جماهير هذه الأمة ، اذا ما فتحت
أمامها الطرق تسير بسرعة لا يمكن
توقعها .

وقد قال ذلك الضابط الكبير ،
صاحب التاريخ العسكرى النظيف
والشجاع: سرعة الذبابة الصهيونية
أربعون كيلومتر . ولكنها فى الحروب

كل المفاهيم العسكرية . ولو قيل
الذي سيقال اليوم ، لو قيل سابقا ،
لا تهم قائله وكتابه بالجنون ، وبأنه
لا يصلح أن يكون مجرد جندي
عادي في أي جيش . في كل حال
هذه معركة (الروح) ، نعم معركة
(الروح) .. أن روح شعب تنهض
ومن المستحيل أن توقف .

وفيما قاله ذلك الضابط العربي
الكبير ، الذي قاد ذات يوم وحدات
فلسطينية فدائية ، ثم تخلى عن
الجيش فيها بعد ، حين اكتشف أن
الزمن الفدائي لم يجر بعد ...
قال : سأضيف إلى الموسوعة
العسكرية ، كما سضيف غيري في
هذا العالم ، ما أسمه بالضبط
معركة بيروت ، والتي تغير وتقلب

أيام الجمر

شاكرو لمبي

ليس دمنا سخاما
وليس القلب حجارة
سترتقب .
* مدينة *
لم ينم الصغير .
وما نام الرمل ، ولا البحر ،
ولا الهواء الصيفي ، ولا الخضار ،
ولا العجوز المسهد ،
بل نام الصيرفي ، والحانة .
وارتحل الخائفون ...

* حصار *
ثمة الفزاة
وثمة احتمالاتنا
ولا قول بعد ذلك .. لا صوت
ولترتفع الانعزال غالبا .. غالبا .
* عدو *
على رمى حجر
عين بعين ..
عين بعين
سترتقب .



✽ بيروت

نقول الغابة والبنوتية
التاج والفوضى
الدم المسفوك والآهة الشعاعية
نقول الام والامة
وفي شوارعها نموت

✽ حصارهم

لا نديم لبيروت سوى بيروت
ملتصمدي يا بنادق
ولتتبقى يا شوارع
انما هم الخاسرون

✽ أفق وملجأ

مل بنا ياشجر الجبل العالي مع الريح
ميلي يا مدن العرب المستفربة
الخلانة

ميلي يا بوصلة الثوار
مل يا أفق ويلة نيران ويا قلب .
واشتعلت يا افكار الجيران ..

✽ حصارهم

فلتزوبى يا ثلوب
ولترتعد يادم
هم الخاسرون



الاستمرار او الهزيمة

رضوان السيد

كان صلاح الدين قد انتصر على الصليبيين بحطين وحرر اكثر المدن الساحلية. ودخل القدس . وقد أصيب جيشه بنكسات . « أمام بعض معازل الصليبيين . وادى استمرار الحرب خمس سنوات الى سيطرة حالة من التعب . خصوصا عندما بلغتهم عام ٥٨٧ هـ أخبار نجذات جديدة قادمة من الغرب لما عدة الصليبيين المحتلين . وبدأ الاعداء ، يبعثون رسلا الى قادة الجيش المسلمين يهددون بقوتهم القادمة . وحصونهم المنيعه وحالة التعب والاصابات الجسيمة في صفوف المسلمين ، وبينون على ذلك كله المطالبة برد القدس من أجل عقد هدنة لمدة عشر سنوات .

ولأن صلاح الدين المتقدم في السن نسبيا ، كان قد أضناه السير والسرى وخوض المعارك سنوات . فقد سقط طريق الفرائش لعدة شهور من عام ٥٨٧ هـ ولم يكن يستطيع أن يتصدى للفتلات المعنوية داخل جيوشه . لكنه عندما ابل من مرضه مطلع عام ٥٨٨ هـ وعقد مجلس حرب مع قادته لمقاومة المعركة ووجه بحالة التخاؤل والخوف السائدة . ناصيب بهلع « شديد » . وخشى أن تضيق انتصارات خمس سنوات بسبب فقدان الصبر والعزيمة في لحظة « من اللحظات » ، فقال لقادته: « متى صالحناهم لم نأمنهم .. ولو مت لما اجتمعت هذه العساكر مرة

أخرى . المصلحة أن لا نزول عن الجهاد حتى نخرجهم من الساحل أو
يأتينا الموت « ! . ويعلق كاتبه : هذا كان رأيه .

لكن المرض نزل به من جديد فاجتمع رأى القادة على الصلح مع العدو .
فضاعت ثمار النصر لفقدان الصبر ، وتوفى صلاح الدين أثناء الهدنة فعاد
الصليبيون لاحتلال مدن الساحل ، وأخذوا القدس ثانية ، وبقوا بالشام
وفلسطين مئة سنة أخرى .

كان شعار صلاح الدين : المصلحة أن لا نزول عن الجهاد حتى
نخرجهم .. أو يأتينا الموت . علينا فقط أن نصمد ونستمر ونضع في
حسابنا أنهم ليسوا أقوى إرادة منا ، وأننا نملك مالا يملكون ، نملك
الأصرار على الاستمرار حتى النصر أو الموت . فحى على الجهاد .



عموا صباحا أيها الكتاب ؟

معين بسييسو

- عموا صباحا أيها الكتاب
- لعلكم بخير أيها الكتاب
- لعل أقلامكم بخير أيها الكتاب
- لعل نقادكم بخير أيها الكتاب
- لعلكم قد اكتشفتم صبغة جديدة
- لشعركم أيها الكتاب
- لعلكم تسمعون نشرة الأخبار
- لعل أطفالكم لا يخافون
- مثلما يخاف أطفالنا
- حين يسمعون نشرة الأخبار
- لعلكم تذكرون أسماءنا
- وتذكرون المطارات
- والموائد الطويلة الانتخاب
- لعلكم تذكرون في ليالي الانتخاب
- سسهراتنا

والشمعات التي تكديست على الحيطان والأبواب
والنصائد العريضة الاكتاف
المهتزة الأرداف .
هذا المساء أين تسهرون ؟

نخب من سوف تشربون ؟
 ايها الكتاب
 لمن سوف تكتبون
 رسائل الاعجاب ؟
 ايها الكتاب
 لشاعر مضرب عن الطعام في البحرين ؟
 ام لكاتب اصيب بالاسهال في البنجاب ؟
 ام لناقد هنا او هناك
 حظ على اوراقه الذباب ؟
 كثيرة هي الانخاب ايها الكتاب
 طويلة قائمة الثورات
 ايها الكتاب
 نحن لا نريد منكم دما ،
 ولا نريد حبرا ايها الكتاب .
 عبوا صباحا
 ايها الكتاب .



مشاهدات من ارض المعركة

ياسين رفاعة

عندما امتلأت السماء بالطائرات
 وأخذت تلقى حمها فوق المخيم .
 خاف الولد على الحماة واختار
 ماذا يفعل ، اطلقها بعيد ام يخبئها ؟
 وقبل أن يتصرف . مزقته شسبية
 نصفين « وانفلتت الحماة من بين
 اصابعه ، حابت فوق جنته بطويلا ،
 ثم انتبهت الى حبة قمح في قلب
 راحته .

التقطت الحماة حبة القمح
 وطارت بعيدا حتى حطت في جبال
 الجليل ، وهناك دفنت الحماة
 حبة القمح في باطن الارض وطارت
 لا تلوى على شيء .

١.
 دفعت الأم ولدها صوب الشمال
 بعيدا عن المعارك الدائرة في بيروت ،
 لكن الولد رفض رغبة أمه واتجه
 صوب الجنوب . وعندما اصرت
 الأم على ولدها الابتعاد شمالا ،
 قال لها دافع العينين : انت تمرغين
 وصية أبي : لتكن دائما وجهتك جهة
 الجنوب ، انها وحدها توصلك الى
 بلدك .

٢.
 كان الولد يمتلك حماة جميلة ،
 لها جناحان بنيان تطير بحرية وتعود
 اليه لتشاطره . بيته في عين الحلوة .



بنفسه ، ها هي الأسرة بكاملها
مزقتها قنبلة عدوة : أبوه ، أمه ،
أخوته ، نجا هو لأنه استطاع أن
يحمي نفسه بحاجز ترابي .

لكن أحمد رفض تلك الفرصة
المفاتيح ، تسلل حتى وصل الى
بذمعه الرشاش الذي تدرب على
استخدامه والتصويب فيه . ثم
اختبأ داخل حفرة أكثر من يوم
وليلة الى أن سمع أصواتهم ، أنهم
الأعداء ، عرف ذلك من لغتهم .
زحف على بطنه حتى أصبح فوق
الحاجز الترابي . يطل من خلفه نحو
المجموعة المتقدمة . وعندما اقتربت
جيّداً ، فتح عليهم أحمد النصار
فتساقطوا الواحد تلو الآخر .

٣

ذلك الصباح وقف شباب أمام
مجموعة فتیان وقال لهم : سنهاجم
ارتال دبابات العدو ، لم يتردد
واحد منهم ، ثم اندفعوا خلف قائدهم
الشاب وانتشروا على طرق الطريق
وعندما أصبح رتل الدبابات داخل
الفتح ، أمطر الأولاد قذائفهم ضد
الدروع على الدبابات العدو .
وكانت مفاجأة مذهلة ، بعد انحسار
غبار المعركة لقائد الدبابات العدو
أن يرى نفسه أمام مجموعة فتیان لم
يتجاوز أكبرهم الثانية عشرة ، وقد
أوقفوا فعلاً التقدم الاسرائيلي .

٤

لم يبق أمام أحمد غير أن ينجو

ثلاث قصائد

جليل حيدر



(١) أغنية حب :

كما الجوع أنت
كما الحب أنت
كما الأغنية
كما المرات
وحفنة أسئلة في الطريق
تمرير زنبقة
أو حريق .
أحبك بيروت بيروت بيروت
يا وجعا ومسديق .
وأهتف : أنت
أحبك أنت
بصوتي
بسوتي
أحبك .

(٢) النجدة :

« ما أكثر الناس بل ما أقلهمو
الله يعلم انى لم اقل عددا
انى لافتح عينى حين افتحها
على كثير لكن لا ارى احدا »
دمبل الخراعى

يا هند اسمعى الطلقات فى الليل
وفى كسل الظهيرة حيث خلف القلب
يرقب نفسه رجل حزين كالمناثر ،
يقف الابواب خلف ظلاله ،
رجل من السحر القديم ،
تفتش الانباء والاصوات فيه عن الطلاسمة
كلمة
أو قصة عن قتل .
يخرج موته منه ويتقد
وتبتعد الاغاثى ،
والدهاء تسيل منه ،
وهو يبتعد
ويتذف راسه فى النار والأوراق والمدن البعيدة
كان يبتعد
يفتش قاصدا احدا ، فلا احد .

(٣) جيش الأعصاب :

القهر فى دارى
يجلس بين كتفى
أو ينتحى ركنى
يكتب عنى بعض أشعارى .

فى غرفة النوم أجده معى
يخذن الحلم الذى أحلم
يفتح بابا نحو أسرارى .

يجلس القهر على كرسيه الاسود
فى ساعة ضوضاء عجيبة

يشرب الشاي معى فى جلىسى
يسمع خوفى
والتراتيل الكثيية
ثم يذنو من فزاشى
يوظ النائم فيه
حاملا بين يديه
جيش أيام عصيبة .

والقهر فى دارى
ظل مقبىا فى دى
يرفع سور فوق أسوارى
لكنه لن يقتل الحلم الذى نحلم
لن يسكت الثورة ولأرصاص
والقلب الذى ينبض بالنار .

الحصار والتجربة

فيصل دراج

على الرغم من هذا الحصار ، فان الحكايا الكبيرة والصغيرة ،
تتكاثر وتتناسل ، لتبرهن أن هذا الشعب لا يدافع عن وهم ، او يقاتل
من أجل حلم شارد ، بل يكافح من أجل حقيقة كالنهار ، ومن أجل حق
قائم وسينتصر .

من ذلك الوطن البعيد - القريب ، جاء يوما طفل لاجئ ، فاستقر
فى مكان اسمه : مخيم . وفى توالى الزمن ، واستمرار صورة الوطن ،
خلع الفلسطينى هزائمه القديمة ، ولبس ملامح جديدة ، وأعاد صياغته
من جديد . فتغيرت ملامح المخيم واكتسب سمة جديدة .

ومن غبار المخيمات ، وليالى الذكرى الجريمة ، ومعاناة الغربة
والاقتلاع ، نهض الاطفال الفقراء ، ورفعوا علم وطنهم ، ثم حملوا
البندقية ، وذهبوا فى اتجاه الوطن .

وفى سنوات المقاومة ، ظهر فلسطينى جديد ، يدافع عن انسانيته،
ويخلع لباس اللجوء والخنوع ، ويطلب بلباس جديد وبوطن قديم ، او
يرتدى اللباس الجديد كى يستعيد الوطن القديم .

غربة واقتلاع ، ومقاومة ، لكأن هذه الغربة هي المصدر الطبيعي للمقاومة ، وكان هذا الاقتلاع هو تجربة التحدى . غربة وتجربة ، أو تجربة فى الغربة تعيد بناء الفلسطينيين ، وتصوغ ملامحه من جديد . وبسبب بنائه الجديد يقاتل ، وبسبب ملامحه الجديدة يعيش الحصار والمقاومة .

وما دام الزمن هو زمن الحصار ، وما دامت الغربة هي تجربة مستمرة ، فلان هذا الشعب المقاتل سيتابع التجربة ، ويعيد ممارستها بشكل مستمر ، حتى تستوى التجربة وتعتدل ، وتقود فى اعتدالها الى الوطن القريب البعيد .

مهما كان حجم الحصار ، فانه لا يقول جديدا . بل يضيف عناصر جديدة الى التجربة ، ويقود الفلسطينيين الى تخوم جديدة لم يكن يعرفها ، أى ان الحصار هو شرط من شروط اكتمال التجربة ، وعندما تكتمل التجربة ، وتتوارى منها كل الخلائط الزائدة . ياخذ الطريق الى الوطن شكلا جديدا .

ابدا .. لا ظل ابدا

سعدى يوسف

(الى مقاتلى القوات المشتركة)

افتتاح

✽ ياتيك هذا البحر باليومى

بالنبا الذى لما يعد نبا ،

وتأتى الطائرات من اختناق البحر

تطوى فى مآهات المبادئ حاجزا

وتدق للأطفال عنقودا من اليازود واللحم المشظى ،

أيها البحر المغابر فى الهدير المنمى

ويلمهادا للبوراج وهى تخط بالرصاص ، الماء والصاروخ

يا بحرا عزقناه ولم نعرفه

نهنا فيه حتى ضاعت الأغصان عنا

فانتبهنا ليلة

لنكون خلف السائر المتواضع ..

انقهرت لنا بيروت ، فانتفضت

وارخت شعرها الوحشى

مشرعة لوائبها الى الأفق الملبد
 ليلة ، ونموت
 او شهرا ونحيا
 او سنين فنستكين الى الشواطىء
 نفرز الرايات فى الرمل المبلل
 ثم نبرا زهرة بحرية حمراء
 نبرا زهرة أولى ..
 لماذا استنطقنا ريشة العنقاء اعواما ولم ننطق ؟
 وای العابرين استوقف العربات مسرعة مُخلفناه ؟
 خلفنا اله الضربة الميليق ؟
 رشاشى امام البحر .
 مريم ضد بارجة
 جناحا طائر فى وجه طائرة ،
 ويونس يرصد الحيتان
 كان البحر اسود كالسما
 البحر منبسط الرصاص
 البحر مقلع كل ما يهوى على ضفة المدينة
 والسما بفيض كالبحر
 آلاف المدارج والمطارات : السما
 دليل هذا القائف الآتى : السما
 وملعب الله اليهودى : السما ،
 ونحن بين البحر نجلس والسماوات .
 استدار فتى الى ، وقال : اين النجم ؟
 قالت لى فتاة : هل رايت قرنفلا ؟
 وتسائل الله الفلسطينى عن اوراق سدرته :
 سنجلس هكذا ، متراحمين على امتداد البحر
 نجلس وانقن بسائر متواضع
 وبمنفع وقذيفتين وراية سوداء ،
 نجلس فى حصار البحر نمضغ لحمنا متلثلثين ،
 ويجلس الحازون ملتصقا باوراق الشجيرة .
 « سمنى » ... قالت تماضر .
 « سمنى » ... قال امرؤ القيس .
 السما بفيض كالبحر
 والفتيان يقتسمون بين قذائف ال م/ط
 اسماء وماء من مراعى الله .
 كان الصخر ينبث

والسواتر مثلهم تعلو ...
وكانت موجة خضراء
كانت موجة حمراء
كانت موجة بيضاء
كانت موجة سواء تعلو .
والسما خفيضة كالبحر ...

✽ حى السلم
اسلمت « حى السلم » العيفين
قلت له : سابصر ما تبصرنى
ساقرا ما تقول حجارة لحجارة ،
ما يهمس الشباك للشباك
ما تستروح الأبواب ...
اقرا ما تنوء به الفصون
وبعض ما تخفى حداثتك الصغيرة
او تدور به ازقتك الحفيرة .
فى المخبأ السرى
اشرعنا النوافذ للرياح الأربع الثملات
لم نترك مكانا للهواجس غير هذا الصمت
كان رفاقنا الضباط يرتجلون اغنية :
وماذا لو تخلوا كلهم عنا ؟
وغنى الرفقة الضباط :
« حى السلم » الدنيا ، وقفنا الاخيرة .
ما بين حائطك المثلم والعدو ، خطى ،
وما بين الخطى والموت غمضة مقلة يسرى .
سلاما ايها الحى المتوج بالقذائف
ايها الحى الذى اخترناه جلجلة .
سلاما لصبايا فى بساتين الخضار
ولشبيبة فى المحاور
للتشهادة فى السريره .

✽ الفاكهاتى
نقول له مساء الخير ، حسب
وننقل الخطوات سرا فى المساء الى مكاتبه
نلطم فى تعبدنا دفاتر واسطوانات واختاما
واشرطة مسجلة
وارقام الهواتف فى زوايا العالم القصوى
وقمصانا سنتصل ، مثلنا ، الواتها

وننزل نحملها الى القارات
نحملها الى تلك المطارات المدة
والشقيق النذل
والمدن الفريسة
والضواحي ...
هل نأت ، في الريح ، جمهورية الفقراء ؟
هل كانت سلالنا — مكاتبنا ، الدهول ؟
وهل مضينا ، دون أن ندري ، الى الخطر الكبير
الى معادلة الجذور ...
وحينما وقفت سلالنا وقعنا ؟

✽ ليل الحمراء

شمعة في الطريق الطويل
شمعة في نعاس البيوت
شمعة للدكاكين مذعورة
شمعة للمخابز
شمعة للصحافي يختص في مكتب فارغ
شمعة للمقاتل
شمعة للطبيبة عند الأسرة
شمعة للجريح
شمعة للكلام الصريح
شمعة للسلام
شمعة للفنادق تكتظ بالهاريين
شمعة للمغنى
شمعة للمذيعين في مخبا
شمعة لزجاجة ما
شمعة للهواء
شمعة لحبيين في شقة عاريه
شمعة للسما التي اطبقت
شمعة للبدايه
شمعة للنهايه
شمعة للقرار الأخير
شمعة للضمير
شمعة في يدى .

✽ ايها المقاتلون

الآن هذا البحر نعرف كيف نحرقه ، ارادتنا البوارج ؟

الآن هذى الأرض فلنتنا ، اتنا الطائرات ؟
 الآن الفقراء ، اغلق عالم عنا منافذه ...
 وخلفنا على متراسنا الأول ؟
 الآن عشب الله لا يقتل
 قطعوا علينا الماء ؟
 الآن الأبناء
 عرضوا علينا أن نكون سفينة في عتمة الاتواء ؟
 الآن أيدينا أرادت حرفة غير التسول
 اطبق الأعداء ؟
 لكننا ننهض
 في ضعفنا ننهض
 في جرحنا ننهض
 في قتلنا ننهض
 ونسبح نحو البحر
 في فيلق مغبر
 في غاسق أحمر ...



لا منقذ للوطن من خارج الوطن

عصام محفوظ

* لكثرة ما عبرت الكلمات
 أعرف أنك تعرف وتكاد تقول أن قلة فقط تستحق شرف أدانة الغزو .
 أنهم انكسار إلى بيتك .
 تصحو على تهويل باقتحام رأس بيروتك ، وتنسام على كابوس
 تساقط القتابل .
 متأسيا ، أنك تشارك ، في الأقل ، من يعيشون مثلك قلق الحصار
 والمصر .
 متمزيا بأولئك الذين يملكون القدرة أيضا على القتال .
 راثيا لأولئك الذين يسقطون وعزاؤهم الوحيد شهادة ضد التاريخ .
 أنهم الملك .
 أنت لم تناج بالحصار .
 ألم تعلمه هنا قبل وقت : « أن الحصار يبدأ من خلف الأطلسي وينتهي
 على عتبات كل بيت » ، داعيا الجميع إلى « النقد الذاتي » للخروج من
 المراوحة أمام الباب المسدود ؟



تعرف أن لو حدث مثل هذا قبل الآن ، لنزلت تردد الدبابات ، ليس بالكلمات بل ببيدك ورجليك ، فلا تجلس كما الآن ، محاصرا كما الآن ، تراجع أخلايك المذبوحة ، مليئا بالخوف .

أعرف أن خوفك ليس تمسبا على النفس ، والا نفدت بجذورك ، ومحاصرتك سبقت محاصرة مدينتك ، انما هو الخوف على وطنك ، هذا الذي تقول فيه انه « ضرورى ضرورة الحزم » .

انت لا تخاف على « الثورة » فالبحر تساهم في حرك جوهرها الذي هو حق ، لن يضيع ما دام خلفه مطالب لا يضل به الطريق عن الهدف ، ولا الوهم عن الحقيقة .

انت تخاف على وطنك ، وخوفك شرعى في عالم ، الاممى فيه يستغدى عليه كل الامم .

انهم وطنيتك « الصغيرة » . الم تكن بين الذين شاركوا في الدفاع عن قضية شعب يسمى الى استرجاع وطنه

فكيف انكر عليك حرصك على وطنك ؟

انت تعرف اسباب خوفك .

وكما ازدادت معرفة ازدادت خوفا .

تكاد تقول في شرك : « اليس الكل ساهم ، بطريقة او بأخرى ، في استحضر هذا الحصار ؟ » .

تكاد تقول : ليس بينهم من هو بلا خطيئة ، ومع هذا فالكل يرجم الكل أيضا .

ومن المستقبل ، حيث أنت ، ترى أن جراح الوطن لا تلتئم بالحق أو الانتقام . وما بلغ النزف الذروة ، وأنت تفكر : ليست هي اللحظة الأنسب للاعتراف المتبادل بالخطايا والأخطاء كوسيلة وحيدة لرد الغزو؟
دفعنا من الدم ما يكفي للتكفير عن أجيال .

أعرف أنك تعرف ، إذا كان للأوطان روح ، أن روح هذا الوطن، بخلاف ما أتصف به ظاهره ، هو التبرد .

الست ابن هذه البقعة التي تميزت ، أيها « العاصي » ، بنهر ، هو بخلاف كل أنهار العالم ، يصعد إلى فوق .

والتبرد لا يقبل الوصاية . وليس صحيحا أن ثمة « منقذا » لوطن، من أي نوع كان ، من خارج الوطن .

الحياة كلها

خالد الهمبر

للأغنية ، تبزق صمت الحصار

للمحصار ، يصنع الأغنية

لآلاف يطمعون من بيوتهم كل يوم

يخلعون خوف الليل عنهم

يمضون نحو الحصار

للرجال السمر ، لسواعدهم القوية

لبنادقهم المزروعة كالحم على المحاور

لجموع العاشقين يقبلون الأرض ،

حببتهم الأبية

لامرأة تنتظر العائدين من الحرب

ولا تجد ابنها ...

للإبنية المتصدعة — الإبنية الشاحبة

للملاجيء تحضن الأطفال

لكل الرجال

لكل الذاهبين باتجاه الخوف ، يخيفونه

لكل الذاهبين باتجاه الحب ، يصنعونه

ولازمة بيروت العتيقة

للشوارع المعبدة

للتناديل تسهر الليل على الأوصدة

للخباز حين يهب الخبز — الحياة .

للحياة كلها .. تحية .

رأى البقر

ورأى العرب

محمود درويش

ما اقصى القلب الأمريكى ، اذا كان لأمرىكا قلب او ضمير ،

فما كاد عشاق أمرىكا العرب ، وهم كثيرون ، يلهون بعظمة قذفها ريفان اليهم ، وهى اقامة الجنرال هيغ ، حتى سحبها من لعبهم المسائل بضربة فيتو على الراس واليد والقفا ! .

الفيتو الأمريكى ما هو ؟

علينا ، أولا ، ان نلاحظ ان افراط أمرىكا فى استخدام الفيتو للدفاع عن نخبتها المدللة فى الشرق هو شكل من أشكال العزلة السياسية التى تحيط بالعنق الصهيونى ، بسبب اجماع المجتمع الدولى على الاشتمرار من صرارها على اباداة شعب .

الفيتو الأمريكى ، اذن ، هو طوق النجاة الاسرائيلى من عقوبات القانون الدولى .

وهو قبل ذلك وبعده الاعلان الأمريكى الصارخ عن تبني الفزو الصهيونى وعن المشاركة المباشرة فيه ، وعن اصرار أمرىكا على اباداة شعب .

وهو ايضا : تهديد المجتمع الدولى ، بما فيه الليبرالية الأوروبية ، من مقبة الاقتراب من منطقة العمليات الاسرائيلية - الأمريكية فى الشرق الأوسط ، فهذه المنطقة من العالم هى ، فى نظر واشنطن ، المزرعة الأمريكية بامتياز ، لا يحق لاحد ، حتى لفرنسا ، ان تتجرا على ابداء الراى بما يجرى فيها من لبح الأبقار والأغنام .

ولذلك ، سارعت واشنطن ، أمس ، الى اخماد سراب الأمل الذى ظهر فى الصحراء العربية باقالة واحد من اكبر عشاق اسرائيل الجنرال هيغ ، وطبائنتهم الى ان هذا الاجراء لا يعبر عن تغيير فى السياسة الأمريكية الخارجية ، فيما يتعلق بالصفة الخاصة والدور الخاص اللذين تتمتع بهما اسرائيل . وهكذا لا يكون رحيل احد جنرالات الفزو الصهيونى بشيرا برحيل الفزو الصهيونى ، او مشيرا بعودة الماء الى مرجة يابس .

من جديد ، تخذل أمرىكا اصديقاءها العرب الذين لم يقدهوا ، حتى الآن ، كفاءة تؤهلهم للتنافس مع اسرائيل فى خدمة السياسة الأمريكية وفى الافادة من قوتها . لاتها لا تريد الاقتراب من الاعتراف بحقوق الشعب العربى الفلسطينى ، مقابل ارضاء اصديقاتها الذين قد يغضبون لانها

وانفة من انهم غير قادرين على الفضب ، او مقابل قيادة المرحلة الجديدة من التاريخ العربى التى يتم الاعداد لها ، لأن المرشح الأمريكى لقيادة هذه المرحلة هو الجنون الصهيونى .

ان راعى البقر ، ريفان ، يتصرف كأنه راعى العرب ، دون أن يبدى القطيع رأيا لأنه لا رأى للقطيع . وما دام الأمر كذلك ، وما دام انضباط القطيع فى حاجة دائمة الى الخوف ، فان الذئب اليهودى جاهز ، جاهز لتجميع القطيع حول الراعى الأمريكى .

والراعى الأمريكى قاسى القلب أن كان له قلب ، وليس أخطر ما فيه أن يمتلك حق الفيتو فى مجلس الأمن الأخطر من ذلك أن لذئبه المسعور فى العالم العربى قوة الفيتو على الوضع العربى ، وان الوضع العربى عاجز عن استخدام حق النقض ضد عبوديته . وأكثر من ذلك أنه يستمتع بهذه العبودية ويربها ويحرص على ألا يخسرها ، ما دامت هذه العبودية هبة من أمريكا .

حقا أن راعى البقر صار راعى العرب ! ..

عاصمة الفضب

ميثال سليمان

هياها
وسهاما تهزم الاعصار
ثغرا
على كاس رحيق اريحيا
فمسحت العطش الكائن من قلبى
وحررت يدى
وسرجت الحيل
كان الموت جيشا طاغيا يجمع فيا
يحصد الأطفال مما يورق الشرجس
والوزال
فى قلبى
ضلوعى
مقلتلا
يحرق البسمة ما ترتدى الشيطان
والساجات
والقصن المفا

✱

١ - كبرياء
صليب هو الصلب
حين تكون الرماح الخشب
وتبقى الذراعان
والركبتان
وبعض المروق
تنز الذهب
وحسب الرياح من الرأس
أن الجبين يشيل على رقصة الموت
ابقاع لحن عجيب !
٢ - مخينة الشعراء
... ومدينة الشعراء لى
كانت نفوتنا عبقريا
أرزة من غيبه التاريخ شالت
فوق أوशल توالث
كبر عزم عنديا
سلمتني سرها فى هجعة الليل :

— كان اى كان قادرا أن يقتلها من آه يا بيروت
 بين ذراعى يا قلبا مدمى
 لو كنت اقل من شباب واكثر من غياب يا جبين العمر وضاح الحيا
 اما وائى بما انا فيه يقف الساعة كل العمر
 فذاك محال —

يا عاصبة الغضب يا عاصبة الوطن
 شرف الوطن جؤجؤ سفينة
 بعض العطر فى كم تزييا بنسيج الدم والبارود
 تحصى نهديك الناهد للفجر
 وحيدا ... عربيا ! وبحر الرمال

ازهار الخطوط الامامية

محمد نكروب

هذا القصف ... قال لزوجته : ساستفيد من هذه « الهدنة » واذهب
 لاتنقد حال بيتنا .. هناك ..

بيتهم يقع قرب شاطئ بيروت (الغربية) بمواجهة بوارج اسرائيل
 الحربية ، فى منطقة « الرملة البيضاء » ، هى واحدة من المناطق الاكثر
 تعرضا للقصف الاتى من البحر والجو ..

وعندما بدأ القصف يحيط بالمنطقة ، انتقل بأولاده الصغار الى منطقة
 مجاورة يظن انها اكثر انسا فيطمئن على الصغار ، ويتابع نشاطه فى الميدان
 الثقافى .. ثم راح ، بين تصف و قصف ، ياتى ماشيا يتنقد البيت ..

ذهب الى المنطقة .. انها شبه مهجورة . آثار قصف هنا وهناك .
 الجو أغبر ، مشحون بأصداء الغدوان والمقاومة . فى البيت كل شئ
 على حاله . البناية المتعاقبة تهدم طابقتها الأعلى . الأزهار ، فى بلكون
 غرفة الأطفال ، شامخة الأعناق ، الوانها ساطعة ، حتى الأخضر ساطع
 متالق ، بدأ يستقيها وهو يتطلع الى الشاطئ .. كان واقفا أنه سيراها ،
 هناك .. أزهار الخطوط الامامية .. بسياراتهم العسكرية ، ومدافعهم ،
 و « آر. بى. جاتهم » وتصبيهم ..
 انتعشت روحه ..

انتهى من سقى الأزهار .. ولفنت نظره ، على حافة البلكون ،
واحدة من لعبابنته الصغيرة : دمية تلبس ثوباً أحمر، وشعرها أسود مسرح
بعناية ، والابتسامة تتألق من شفتيها . ابتسم لها . وكاد يمشى عندما
انتبه ان اللبنة الجميلة موضوعة بشكل مواجه للبحر ، تتطلع باستمرار
الى حيث بوارج الحرب ، وبمواجهتها مناضلو « القوات المشتركة » ،
ازهار الخطوط الامامية . ابتسم لها ثانية .

وعاد من رملته البيضاء ليتابع عمله الكتابي .. وفي الروح عبق
ازهار شاطئ بيروت (الغربية) .



أيها الفجرى : لن تركت الرصيف؟

أحمد أبو مطر

لا .. هذا (الرصيفى) . هذا
(الفجرى) لا يموت . قالوا : بلى
أمس . قلت : هذا (العلوى)
لا يموت . ليلة أمس ، رويت له
كيف اختفى الشاعر السبوري
مصطفى البحدوى عن أحبائه ،
مشيعاً خبر وفاته . فرثوه دمعاً
وقصائد . ثم ظهر عليهم فى المقهى
مبتسماً : بس .. الآن عرفت انكم
تحبوننى . فهل أعاد هذا (العلوى)
تمثيل المشهد؟ قالوا : لا . كان
ضاحاً بالحركة والحياة ، وعلى
الرصيف هوى الجواد .



أيها الفجرى على فوده .
كانت حباتك كثيرة . الا ان
شجاعتك كانت أكبر ، لذلك تسبقنا
فى طريق الشهادة .

و « نادراً ما نلتقى
وحدها الطلقة قد تشلعلنا
تطفؤنا
وحدها الطلقة قد تجمعنا

مات ؟ لا
لكن دعينى يا رياح الظن
أبكيه . دعينى
لا تلمى مزق الأشلاء يا ريح ..
سيقضى الصيف مهموماً .
إذا للميت دمعى وشجونى » .
سهرنا ليلة الأربعاء حتى الفجر .
كانت المطبعة صاخبة . ضجيج
آلاتها لا يجعلك تسمع القذائف
والصواريخ . وكان كعادته صاخباً
يضج بالحركة . رغم الحزن والمرارة
كان يضحك وينكت . وبين لحظة
وأخرى يراجع مواد جريدة
« الرصيف » ، وكلها عثر على مادة
طريفة أو لقطة مثيرة ، ينادينى كى
نقرأها معا ..

أيها الفجرى

أيها « الفلسطينى الطيب »
أيها « الفلسطينى كحد السيف »
هل نعلتها القذائف حتاً ، أم أنها
واحدة من (حباتك) الكثيرة .
عندما جاء خبر استشهاده ، قلت :

نادرا ما نلتقى ا .» .

على فوده

على الرصيفي

على النجری

على الفلسطيني الطيب

اي تذهب ؟ ولماذا ؟ مازلت غير

بصدق . كنت اعتقد ان جسدك

يستعصى على القذائف والرصاص .

في بداية الحرب ، ادهشني حبلك

الكلاشنيكوف ، وكان شعرك

الاشيب ، علامة مميزة ، لذلك

اهتدت اليك التذيفة بسهولة .

قلت له : على . أمس شاهدتك

في مشهد مثير ، جعلني اقتدرك . كان

جميلا أن توزع جريدة « الرصيف »

بنفسك في الشوارع . وانت رئيس

تحريرهلا . قال : وماذا كنت ستقول

لو شاهدتني مع الشباب ، فوزعها

بأيدينا على المقاتلين في كافة

القواطع ، ووسط القصف . قلتله

عند موتك بحرارة . ضحك .

وقال : لسه بدري .

وغادرنا المطبعة مع ضوء

الصباح . وفي السادسة من صباح

الأربعاء ، بدأ يوم الحميم ،

وكعادته ، حمل جريدة « الرصيف »

وذهب الى قواطع القتال ، وفجأة

لمعت شعراته البيضاء .. بلونها

الاشيب على شاشة تلفزيون

البازجة الاسرائيلية ، فارسلت له

تذيفة حارقة ، اغتالته على الرصيف

الذي عاش حياته فيه ومن أجله .

وهكذا ، استشهد الزميل الكاتب

على فوده .





بورتريه للشاعر الشهيد

« على فودة »

بريشة : حسيب الجاسم

سارة أو الموت

سميح سمارة

خرّبت بك . صرت سما ، بذرة موت فى . خربت شاغل الموت فى .
صرت لحدى فامتعت عن الموت .

وددت اسميك موتا . اسميك موتا ، ووددتك الموت . لهت
وراؤك فكنت ، صلفة كالمخاض . وقسوتك تفتح للريح منفذا . صرت
طحنا بك ، وخمرت لكونى ابنتى المعلقة ، فكنت كطعم الزيت ، كنت
خارجى منذ جئت .

هل يكون الفلسطينى بريطانيا أن كان جائزا ، يكون البريطانى
فلسطينيا واستثنى فارس غلوب . واستثنى ابنتى .

« ساره » .. لؤلؤة هذا الاسم غريب ، فاحش ، مستوحش ،
فاعلن فعول . فيا طفلة الغياب المطلق ، المستحيلة التلاقى ، لأحكى لك
الحكاية التالية :

صحبت فى السادسة ، طرقت البوابة ، خرجت ، سرت ، صرخ بى ،
فلم اعتبره صراخى ، قال قف ، لاحظت أن حقى أن أسير ، وتناول
الشرب والأكل والنور والنوم ، فلاحظت حتى بارتياح مواقع مزاجى .
لم استسبح ظله ، كان ظله ثقيل ، كبس لحدى وحاول فرمه ، فكان
أن تمكن من فرمه ، فصرت موتا ، وتعرفين أن الموت ليس أمرا محببا فلم
أرغبه تهددت وانتظرتك ، وقلت انتظر « سارة » تجيء لقبلى بلعابها ،
فجئت وها أنت تحكين ، وها لأحكى .

يا مرة كالحنين ، كاغتيال البلاد ، كذبح الروح ، كبكاء الشرفاء ،
ولقد خذلنا أرادتهم . انتهكنا قرار موتنا . كنا نحن فى لحظة الخيار بين
الموت والموت ، ونهيا لنقول : نحن الجيل الثالث فاطنا وقتلناه اخترن
الموت لحيننا فكنا نحن ، وأنت ، تراثك موتى ، وحنينك شبابى الذى
انفرط كريح العصف ، كعاصفة المستحيل . ولا بأس أن تكونى موتا
آخر — لكنى انتصارك . نحن الموت — البعث أو انقصار الشهيد .

يقتلنا الهمج ولا نقتل ، يسحقنا الحقد فنقف مستقدين الى زهرة عباد
شمس ، يميننا الله فمنسأذنه ونمضى ، نحن لا نملك غير موتنا ، حيننا
الى الحياة ، فنحبلة اليكم .

« ساره » .. أنهم يحقنوننا بالبارود .
« ساره » .. يجعلوا من عظامنا مكاحل .
« ساره » .. ويباتى الموت فنمقتله .

عندما نعود الى فلسطين

حنا مقبل



عندما نعود الى فلسطين والمسألة مسألة وقت .. سنقيم لبيروت
في كل شارع تمثالا .. وسنطلق اسم لبنان على أجمل وأعلى مدن وقرى
فلسطين .. وكم نسئدنى لو استطعنا دمج الاسمين معا .. ليولد في هذا
الوطن اسم وطن الغد .

كثيرون هم الذين تحدثوا عن الوحدة العربية .. وكثيرون كتبوا
عنها ..

ولكن .. هل هناك ، من كل الذين تحدثوا أو كتبوا ، من كان يتصور
يوما أن يعرف هذا الوطن العربي امتزاج الدم والمصير ، كما امتزجت
فلسطين ولبنان ..

هل هناك من كان يتصور أن يدفع لبنان (هذا البلد الحلو الطيب ..
هذه الرئة المعطاء) . كل هذا الثمن من أجل فلسطين ودفاعا عن حتها
في أن يكون لها ككل شعوب الارض وطن وعلم وحرس جهورى (وأدوات
قمع ايضا) .

ايه .. ما أروع القمع عندما تكون في وطنك .. ؟

عندما نعود الى فلسطين ، سنسمى كل طفلنا بأسمان لبنان ومدنه
وقراه ..

فمن هو أحق من لبنان بحب الفلسطينيين .. بعشقتهم ..
من أحق من لبنان بكل نبضات مشاعر الفلسطينيين .. وهى مشاعر

— للذين لا يحسون بطعم الحرمان — كبيرة وثاقلة !

وعندما نعود الى فلسطين .. سنستبدل حبها بحب لبنان ..
فالغياب عن لبنان أقل حرقة لفنا من الغياب عن فلسطين .

هنا عائد الينا الأمل بالوطن ..

هنا عرفنا حب الناس

هنا عرفنا أن هناك من يحب فلسطين مثلك .. وفي الكثير من
الأحيان أكثر من بعضنا !

هنا ، أحسنا أننا في فلسطين .. وليطمن الذين لا يحبوننا ..

أنها ليست « نزعاة » توطيئية .. بل هى تلوينا استوطننا لبنان ..

ولن نتركه أبداً ..

ايه ..

كم نحبك لبنان .

قصيدة للشباب

هاشم شفيق

للشباب الذى قادنا ، واستمال الخطى والبشادق ، أمرد قلبى وذاكرتى
فى شوارعكم ، أمرد الغيم والنجمة المستحيلة فى بدلة للمساكر ،
والسموات ، بمصانكم

لا حصار عليكم .

وانتم حصار عليهم



✽

مفاتيح بيروت في خندق للسواعد ، في عنق الوردة المستديرة ، في
الرازقي المبلل بالمرق الوطني ،
وانتم دم الياسمين
وسلسلة من رياح الحنين

✽

علام التباكي علينا ؟
علام الترجى ؟
علام الظنون ؟

وحنان كلنا معا في الاتون

لما مضى يا ريناح بهم

اننا ها هنا رابحون



هو حجر للخيابة

ريش للهزيمة

فليخس الهاربون



علام التباكي علينا ؟

علام الظنون ؟

الانا هنا ثابتون ؟

حوار مع الكاتب المسرحي الكويتي

عبد العزيز السريع

على عبد الفتاح

عبد العزيز السريع كاتب مسرحي بدأ بتقديم أعماله منذ عام ١٩٦٣ مع فرقة مسرح الخليج العربي التي ساهم في تأسيسها مع رفيق كفاحه المخرج المسرحي المبدع الراحل صقر الرشود وقدم على التوالي (الاسرة المضائلة - الجوع - عنده شهادة - ان القرار الاخر - الدرجة الرابعة - ضاع الديك) واعمال مشتركة مع صقر الرشود هي (ثيياطين ليلة الجمعة - يحملون الحطة - ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم) ويعتبر عبد العزيز السريع اول كاتب مسرحي في الكويت يقدم مشاكل الاسرة على المسرح في اطار انساني يتجاوز الواقع المحلي ليرتبط بقضايا الانسان في كل بلد. ويقول عنه الناقد الدكتور (محمد حسن عبد الله) (انه يقدم من خلال مسرحياته نماذج انسانية لا تفقد خصوصيتها اى انتمائها البيئي ولانه اول من وصل الفن المسرحي في الكويت بالفن المسرحي خارج نطاقه المحلي فمد جسرا مع المسرح في مصر والشام من خلال طرحه لقضايا البيئة المحلية على مستوى من العمق الانساني يسبح بتلوثها في مختلف البيئات) .

وعبد العزيز السريع فنان يشهد الظواهر الاجتماعية ويراقبها وتنعكس في اعماله المسرحية بشكل فيه من الصراحة قسوتها وقد اتخذ مشاكل الاسرة مدخلا موسما للقاء الضوء على التطورات الجديدة والقيم التي سادت البيئة الكويتية. مع الانفتاح على ثقافة الغرب فكان بحق ملتزما بقضايا المجتمع والى جانب المسرحية فهو يكتب القصة القصيرة. و آخر قصة نشرت له عام ١٩٨٠ وهو بصدد اصدار مجموعة قصصية في الفترة القادمة .

حدثنا عن بداياتك مع المسرح الكويتي وأهم أعمالك المسرحية ؟

✽ بدأت اهتمامي بالمسرح من خلال دراستي بالمدرسة من مجموعة وسف وحب الفن التمثيل فقد شعرت ان المسرح قادر على تحقيق رغبات في أعماقي كثيرة وانسجبت مع فن المسرح واحببت العمل الفني ولكني اكتشفت في البداية ان طريقي ليس في التمثيل ولكن في الكتابة للمسرح حيث كنت قارئاً ومتابعاً جيداً للرواية والقصة والمسرحية واستأهدهم الاعمال المسرحية التي تعرض بالكويت من قبل الفرق التي كانت تاتي بالزيارات وتابع المسرحيات الكويتية التي كانت تعرضها فرقة المسرح الشعبي وهي الفرقة الوحيدة التي كانت تستخدم فن مسرحي في عام ١٩٩٣ تعرفت على مجموعة من الزملاء وعلى رأسهم المرحوم الفنان المخرج المسرحي (صقر الرشود) ومن خلال علاقتي به بدأت تطلق بشروح فرقة (الخليج العربي) ومن هناك شاهنت مع اخواني الزملاء في فرقة مسرح الخليج العربي في تأسيس البدايات الاولى لنشاط الفرقة وتدمت لهم اول اعمال المسرحية وكانت اول اهتمام الفرقة وهي مسرحية (الاسرة الضائعة) ثم تدمت مسرحية (الجوع) واعتبر هذه المسرحية هي البداية الحقيقية لى لانها ظهرت على المسرح قبل اى عمل مسرحي آخر عام ١٩٩٤ وبعد ذلك توالى اعمالى بمعدل عمل مسرحي كل سنتين تقريبا (عصفور وشهادة) و (لمن القرار الأخير) و (الدرجة الرابعة) و (ضاع الديك) وتدمت ثلاثة اعمال كتبها بالاشتراك مع زميلي المرحوم (صقر الرشود) وهم (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) و (شياطين ليلة الجمعة) و (يضنون المحيلة) .

ماذا كانت القضية الأساسية التي دارت حولها فكرة مسرحياتك ؟

✽ ان الفكرة الأساسية التي حاولت علاجها هي القضية الاجتماعية فانا انطلق من الأميرة لأن الأسرة يمكن باستخدامها لرموز ودلالات اكبر فالأميرة انبساطولها مما يمثليها في المجتمع وتوحي بالحيات اكبر ومن هذا المنطلق اشيرى تخرج المسرحية الى آفاق ارحب لتمثيل الإنسان في كبل مكان وأنا اعتقد ان مسرحية (القضية الاجتماعية) هي مسرحية معاصرة لهم لا تصف العيوب بل تكشفها وتعربها وتنفضها والقبول بان المطلوب هو الفوص في الاعماق بحثا عن الجذور والاسباب قول يجب ان نلخذه بحذر شديد ذلك لاننا ازاء عمل فني انتماؤه الاول الى الفن فمسرح القضية الاجتماعية هو الاقرب الى الناس وهو الاصح بهيويهم وانراحهم وتعاليدهم وقرائهم وهو الاقدر على تغييرهم والتعبير عنهم بالانصاح عن مكتوباتهم والكشف عن قضاياهم الكيرة والصغيرة :

كان لركى طليبات دور لا يمكن اغفاله في تأسيس دعائم المسرح الكويتي ، فكيف احتدم الصراع بين المسرح العربي (الذي أسسه زكى طليبات) وبين المسرح الشعبي الذي كان يمارس العمل المسرحي من قبل ؟

✽ ان (زكى طليبات) كان رجل مسرح بمعنى الكلمة وأنا لم أعاصره في مجده وعظمته في الأربعينيات عندما كان يقدم إبداعاته على المسرح وما يهمني هنا هو زكى طليبات الرجل الذي أسس البنية المسرحية العربية في القاهرة وفي تونس وفي الكويت فهو الذي حفر المجرى وتدفق السيل بعد ذلك . لقد جاء بدعوة من تلميذه الذي تخرج على يديه عام ١٩٤٥ من معهد التمثيل بالقاهرة وهو الأستاذ حمد عيسى الرجبى (وزير الشؤون الاجتماعية والعمل والاسكان حاليا) وكان من دفعة (الأستاذ الرجبى) فريد شوقي وناتن حنابلة وتخرج على يد (زكى طليبات) ولم ينس ذلك وعندما وصل الى مركز يؤمله للمساهمة بجسدية في تأسيس المسرح بالكويت على أسس علمية استدعى أستاذه (زكى طليبات) وطلب منه اعداد تقرير عن واقع الحركة المسرحية في الكويت عام ١٩٥٨ وكتب تقريره المشهور تحت عنوان (بحث وتقرير بشأن مظاهر النشاط الفنى بالكويت ووسائل تدعيمه والارتقاء به) .

ويعتبر هذا التقرير من أهم المراجع لدراسة الحركة المسرحية في الكويت وفي عام ١٩٦١ استقدمه الرجبى لوضع لجنة لأسس المسرح وإنشاء جيل مسرحي ، وفي أثناء ذلك كانت فرقة (المسرح الشعبي) تمارس نشاطها الذي يعتمد على الارتجال بقيادة الفنان المرحوم (محمد النشمى) وكان لابد ان يحدث صراع لأن النشمى واجه الموقف على أساس ان دوره سوف ينتهى رغم أن مسرحه كان رائدا ورائجا وكذلك لأن كثيرا من تلاميذ (النشمى) انضموا لفرقة (المسرح العربى) التى أسسها (زكى طليبات) فاضطر (النشمى) الى تكوين فرقة أخرى سماها (فرقة المسرح الكويتى) ولكنه بعد ذلك توقف عن النشاط المسرحى واستمر الأستاذ (زكى طليبات) في دوره المسرحى حتى أنشأ مؤسسة المسرح وأنا أعتقد أن كلا من الرائدین لعب دورا مهما في خدمة المسرح الكويتى ولا يمكن اغفال أى دور منهم ...

ما هو الدور الذى لعبه (مسرح الخليج العربى) في وجود الرائد المسرحى زكى طليبات ؟

✽ كما قلت من قبل انه مع وجود (زكى طليبات) الذى أسس فرقة (المسرح العربى) كانت فرقة (المسرح الشعبى) تقدم مسرحيات قائمة على الارتجال وقد كان المسرح العربى يقدم مسرحيات تاريخية ومن

هنا جاءت مجموعتنا أنا وصقر الرشود وقبئنا بتأسيس فرقة (مسرح الخليج) وكنا نرى في مسرح النشوى ومسرح زكى طليعات. تخلفا لأنهم كانوا ينفهمون المسرح على أنه تعليمي ووعظي وجاءت فرقتنا فرقة (مسرح الخليج العربى) لتزد على هذا وتقول أن المسرح شيء مختلف وأن المسرح يحمل قضية ويدعو إليها فالمسرح العربى لزكى طليعات كان يقدم أعمالا باللغة النصحى ويختار من التاريخ العربى نصوصا مكتوبة لكتاب رغم احترامنا لجهودهم المسرحية فلم يكونوا من النماذج التى تلائم الفترة التاريخية مثل (صقر قريش) لحيود تيمور و (عمارة المعلم كندوز) لتوفيق الحكيم فى الوقت الذى كان هنسكاف فى مصر عابثة للمسرح فى قمة أبداعهم مثل (يوسف ادريس) و (سعيد السدين وهبه) و (الفريد فرج) و (ميخائيل رومان) وقد كان زكى طليعات يختار أعمالا مسرحية قديمة ومن هنا نشأت فرقتنا مختلفة فى الشكل فلا تؤمن بالارتجال وإنما الفن يجب أن يكون مدروس وأن يقدم بطريقة فيها احترام للكلمة واحترام للرأى واحترام لحرفية الممثل ووظيفة المخرج بحيث أن كل الوظائف تكون واضحة ومحددة وأستطعنا بالفعل بعد مرور سنتين أن نستقطب اهتمام الناس واهتمام التقديرين وأصبح مسرحنا حافل بالعديد من الذين أخذوا يساندوننا وبذلك قدّمنا (المسرح الجديد) أن صح التعبير ...

أيهما أنسب فى لغة المسرح : العامية وما تفرضه من اقليلية الفن أم الفصحى وما تبشر به بأدب انسانى عالمى ؟

✽ أنا لا يهمنى الالتزام بالفصحى أو العامية بقدر ما يهمنى الالتزام بالفن .. الفن المعبر والمؤثر هو هدفى على المسرح. فانا عبيدا أتناول مسرحية (نعمان عاشور) (الناس الى تحت) فمنها لا يهمنى لغة هؤلاء الناس (اللى تحت) فالحوار ليس كل شيء فى المسرحية وأن كان يشكل العبود الأساسى فرغم ذلك فان (نعمان عاشور) قدم عامية رفيعة المستوى موزلة وقادرة على أن تكون واضحة للجميع فهى العامية المحلقة التى بين الفصحى واللهجة الدارجة وفوق ذلك قدم عملا غنيا راقيا وجيدا يستطيع أن يؤثر فى الجمهور والدليل على ما أقوله بأن العامية ليست عائقا فقد عرضنا فى القاهرة أربعة مسرحيات هم : (الحاجز - الدرجة الرابعة - على جناح التبريزى وتابعه قفة - حفلة على الخازوق) ولقد نجحت هذه العروض بدليل الكتابات، النقدية التى واكبت هذه الأعمال مثل أن يكتب عنا (نعمان عاشور) و (الدكتور عبد الغادر القط) و (عبد الفتاح البارودى) وغيرهم وكتبوا كتابات تمتاز بها ونقدوها ثم أننا قدّمنا فنانا راقيا، أهم ما يميزه صدق القضية وبساطتها مما أدى الى إقبال الجمهور بكثرة. ولو أتيت لثمة مرة أخرى أن أقدم عروضنا فى

القاهرة سيكون يتجاس النجاح أكبر بكل ما يهمنى لا العامية ولا النصحي
وانما الين اللتزم الجاد .

ان المسرح الكويتى لم يقدم مسرحية سياسية قومية . ما قواك فى ذلك ؟
ولماذا لم تكتب المسرحية السياسية او مسرحيات المواجهة ؟

١٣٦

اعتقد ان اى مسرحية لابد ان تحمل مضمونا سياسيا لكن المسرحية
السياسية المباشرة لا تهمنى لأن ذلك وظيفة المقال او الجريدة والمسرح
من اكبر من ذلك وله شروط محددة وتقليل جدا من الاعمال السياسية
التي وفقت وماعدا ذلك انتهى بانتهاج المناسبة السياسية وهناك مسرحيات
مثل (ليلة مصرع جينارا) و (وطنى عكا) و (ادم الشرقاوى) ولمسرحيات
التي تناولت قضية فلسطين فهذه ادت مهمتها وانتهت وانا لا اغير اهتماما
للموضوع السياسى بقدر اهتمامى بالفن وقدرته على التجاوز وان كان
(عبد الرحمن الشرقاوى) قدم مسرحيات سياسية فهو كاتب مذهب
ومعجز فى التعبير وخارق فى اعماله ولكن اذا عرضنا مسرحية (جميلة
بوحيدر) الآن فالموقف قد تبدل وليس لها اهمية تذكر وقد نحتاج اليها بعد
مائة سنة فالمسرحية السياسية يمكن ان تؤدى وظيفة وقتية ومن المسرح
اكبر من ذلك .. والقول ان المسرح الكويتى لم يقدم سياسة فنحن موقننا
التقدمى والقوى والمروى واضع ومعروف ...

يقول القصاص الكويتى (اسماعيل فهد اسماعيل) .. « ان
المسرح فى الكويت طرح القضايا العائلية لا القضايا المعاصرة ونحن بحاجة
الى التشجاعة .. والتشجاعة لا تاتي الا عن طريق الالتزام » .. فما
ذلك على ذلك ؟

انا لانهم ماذا يريد الاخ (اسماعيل) ان يقول .. ما فلو تناولنا
رواياته كخيال نجد انه طرح القضايا العائلية بشكل واضح واعماله كبيرة
ومتنازرة ومن خلالها طرح الهموم السياسية والاجتماعية وهذا ما فعله
المسرح فالاخ اسماعيل يقدم رواية عن (الشياخ) فى منطقة جنوب لبنان
وهى رواية مباشرة عن لبنان وقضية فلسطين والمصراعات الدائرة وهذا
جيد ولكن لا استطيع ان اكتب عن لبنان او فلسطين مباشرة لان المسرح
ليس هذا ميدانه اما القول بان هذا التزام فانا اريد ان افهم معنى
الالتزام عند الاخ اسماعيل ؟ ماهو ؟

ما الذى تهدف اليه عن الكتابة للمسرح ؟ وما هى وظيفة المسرح
كما تراها ؟

✽ أنا كاتب صاحب قضية وادعو الى التغيير وأنا عربى .. تقضى وهذا اساس منطلقى الأول. وهذه قضيتى التى اعيشها ان اذافع عن عربيتى وادافع عن وطنى واؤمن بان الانسان العربى فى اى قطر من الوطن العربى مستهدف من قوى ظالمة وغاشية فى الداخل وفى الخارج .. مستهدف فى حياته وفى تطلعه للوحدة والتحرر الحقيقى ومستهدف حتى فى لقمة عيشه وأنا فى مسرحى اسمى الى تحرير هذا الانسان والى الأخذ بيده واسعى ايضا الى التطور حتى بمعناه البسيط واطالب بالتغيير الى الأفضل فى الاطسار القومى العربى وهذا اساس دعوتى والتزامى وتلك قضيتى .. اما وظيفة المسرح هى ان يقدم فن المسرح بكل ما يحويه فالمسرح ثقافة وترفيه فالثقافة لا تعنى التهمج والجديّة لا تعنى الصرامة والتزمت وعدم الضحك فالانسان المثقف يضحك .. وينقد ويسخر والترقيه لا يعنى الضحك فقط ولكن المتعة الفنية والذهنية وحتى الجسدية حين يشعر بالانسجام مع نفسه عبر العمل الفنى .

ما هى رؤيتك للعلاقة بين التراث والمسرح ؟ وكيف يمكن المزج بينهما فى روح معاصرة ؟

✽ للأسف ان صلتنا بالتراث مبتورة ومشكلة المثقفين انك تجد احدهم يفهم التراث جيدا ولكنه لا يفهم اصول العمل والفن المسرحى ومثقف آخر تاهل مسرحيا واستوعب حركة المسرح قديما وحديثا ولكنه معزول عن التراث ومن هنا يأتى عجز المثقفين المسرحيين من تادية وظيف المسرح العربى المتكامل لان المسرح يجب ان يلم بالتراث الادبى والثقافى والحضارى .. ان تراثنا لازال بكرا لم يستخدم بعد ولم يستثمر ولم تستمد منه موضوعات وافكار وشخصيات رغم ان به امكانيات هائلة للأعمال الفنية ولكن لم يستفد أحد من التراث حتى الآن ولذلك ادعو رجال المسرح وكتابه والمثقفين الذين تاهلوا مسرحيا فى انجلترا وامريكا ومعاهدنا العربية الى ان يرجعوا الى التراث لا ان يظل همهم محصورا فى .. اين الملامح التراجيدية فى الكوميديا الالهية؟؟ او اين نجد الصراع فى رسالة الغفران لابي العلاء المرقى؟؟ وهل هى شكل من أشكال المسرح ام لا ؟؟؟ وهل مشهد الحسين وعاشوراء مسرحى ام لا يجب ان يهتم ادباؤنا بقراءة التراث للتمتع والاستيعاب والتشيل ومن بعد سوف يمكننا اعطاء أعمال جيدة وكبيرة فى المسرح .. اما اسباب انفصلنا عن التراث هو العزلة والتبرق وعدم التجانس الذى تغناني منه التجمعات الثقافية فالشعراء وكتاب القصة صنف آخر وهناك انفصال بين الناقد الادبى والناقد السينمائى والناقد المسرحى ومن يكتب عن النقد القديم فى وادى ومن يكتب عن النقد الحديث فى عالم مخر وليس هناك ارتباط

بين المثقفين بل الجميع في عزلة تامة عن بعضهم وأريد أن أقول أن الثقافة العربية لا تنفصل فهي كل متكامل وعلى المثقف أن يحترم النقد القديم مثل نقد (عبد القادر الجرجاني) وغيره ويجب أن يقرأ الشعر القديم والحديث معا ولا يكتفى بقراءة (آليوت) ولا نتشدد بالشعارات بأننا أسبق من كذا ... كل ما يهمنا هو اكتشاف الكنوز التراثية لأنها ستحفزنا لأعمال كثيرة بدليل أن الكاتب المسرحي (الفريد فرج) أبدع أفضل أعماله عندما عاد إلى التراث في أعماله (على جناح التبريزي وتابعة قفة) و (حلاق بغداد) و (رسائل قاضي اشبلبية) وأن أعظم الأعمال التي قدمت للمسرح العربي هي التي رجعوا فيها إلى التراث و (عبد الرحمن الشرقاوي) فإن هؤلاء ثقافتهم العربية والتراثية سلاعتهم كثيرا وكذلك (محفوظ عبد الرحمن) فلأنه يستوعب التراث جيدا استطاع أن يكتب بلغة سلسلة عذبة (سمع الله ونوس) كاتب شائع تسوى لأن صلتة بالتراث قوية وعيقة مع استيعابه لفن المسرح الأوربي والعربي وكذلك الدكتور (على الراعي) فهو موسوعة من الثقافة العربية والاجنبية وعمل في التراث والموسيقى والدكتور (محمد مندور) الذي كان يذهل الآخرين بثقافته العميقة واستطاع أن يخرج بشخصية متميزة قوية والدكتور (محمد حسن عبد الله) الذي لعب دورا مهما جدا في بناء الفكر المسرحي في الكويت وكتب عنه دراسات تعد أروع ما كتب منها (الحركة المسرحية في الكويت) (المسرح في الكويت بين الخشية والرجاء) (صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية) فهو كاتب أعطى في النقد الحديث وفي الرواية والقصة والكثير من المجالات الأدبية وبنهم ما يدور حوله ويرتبط بالتراث ...

في مسرحية (عنده شهادة) يبدو البطل (يوسف) قريبا جدا في موقفه من (اسماعيل) بطل قصة (قنديل أم هاشم) ليحيى حتى ... فهل ترى اختلافا في موقف كل منهما نحو مجتمعه ؟؟؟

✽ انا من المعجبين جدا باستاذنا (يحيى حتى) وأنا لم أقرأ القصة إلا بعد ما كتبت المسرحية ولكن هذا لا يهم الناقد ولا يلزمه أخذ الكلام على علانية ولا يحقق فيه والاستاذ يحيى حتى استاذ الجبل وأنا تعلمت من تلاميذه فلا يضمرني أن أتتبع خطاه وأنا كتبت مسرحية والاستاذ يحيى حتى كتب رواية ولكن القضية واحدة مع اختلاف الوسائل الفنية والبيئة ومعلا هناك تماثل غريب وتوافق بين البطلين في المسرحية والرواية حتى أن خطيبة يوسف اسمها فاطمة مثل خطيبة اسماعيل ولا أدري كيف حدث ذلك ولكن يهمني موقف كلا منهما نحو مجتمعه والموقف كما أراه غير ارادي وليس عن عمد وعندما تأتي لحظة المواجهة الحاسمة فإن البطل يستعيد أصالته وينسجم مع مجتمعه بطريقة ايجابية وأنا أرى أن هذه

النماذج من الشباب الذي يسافر الى أوروبا بغرض الدراسة والعلم ويعود متعالياً على البيئة ومصطحباً معه زوجة اجنبية فهذه النماذج ضحايا لأنهم سرعان ما يكتشفون أنهم يخسرون كثيراً وجرت العادة أن الانسان لا يتعلم من غيره ولكن يتعلم من نفسه ...

في مسرحية (الأسرة الضائعة) تبدو المرأة عاجزة سلبية ترقب التغير الاقتصادي على أفراد الأسرة دون أن يكون لها دور ايجابي ... فلماذا ؟؟

✽ لأن طبيعة المرأة مثورة حتى وقت قريب لم تستطع أن تحصل على حقها في التعليم خصوصاً في منطقة الخليج وأنا صوّرت المرأة عاجزة سلبية كما هي في الواقع للدلالة على أشياء أخرى وشخصية الأم هنا في المسرحية تماثل شخصية الأم زوجة أحمد عبد الجواد في (بين القصرين) لنجيب محفوظ فقد صورها نجيب بحفوف أنسلانة طيبة مثورة وتعبّر عن واقع عام وأن كان حدث تطور في شخصيتها نتيجة للصدمة فإن شخصية الأم في مسرحيتي رفضت أن تكون تابعة وقالت لا ...

في مسرحية (ضاع الذئب) يبدو صراع الأجيال حاداً بين المجتمع الكويتي والانفتاح على ثقافة الغرب وكيف ترى المجتمع الكويتي في الظروف الراهنة ؟؟

✽ لقد تغير المجتمع الكويتي وتأثر بسرعة العصر وإيقاعه ووسائل الاعلام الخارقة والتواصل بيننا وبين الآخرين في الغرب والمسلسلات وأجهزة الفيديو والسفر كل تلك العوامل غيرت من المجتمع الكويتي ولكني متفائل لأنني لا أرى إلا الظواهر الجيدة فانا لاحظ أن المجتمع الكويتي به رده هي سلبية وإيجابية فالجانب السلبي هو الاغراق في السلفية والرجوع للتقديم والجانب الايجابي هو عودة الأسرة الى القيم الطيبة والعودة الى أواصر التراحم والتعاطف والتعاون واللقاءات الموسعة بين الاسر بعضها وبعض وأحياء التقاليد العريقة وكل تلك القيم كانت قد انهارت في العشر سنوات الأخيرة فقد كان الأب يكاد لا يرى أبنائه وكان هناك انفصال بين أفراد الأسرة ولكن هذه الأيام بدأت الأسرة الكويتية تلم شملها وتتجمع وهذا شيء عظيم يحمي المجتمع من التصدع النفسي وأن كنت لاحظت سلبيات أخرى على الأسرة الكويتية وهي التقاليع الغربية في الملابس واستخدام الموسيقى والاستخدام الضار لأجهزة الفيديو والترحيب بالظواهر الجديدة دون تمييز واعطاء الفرص للأولاد دون حدود واستخدام الخدم دون ضابط أو رابط كل هذه ظواهر سلبية في حاجة الى تعديل وتقييم

يقول الدكتور علي الراعي .. (أن حمد الرقيب كلن بروميوس الكويت اخذ قبسة من نور المسرح واهداها الى قومه ..) فهل توافق على ذلك ولماذا ؟

✽ هذا تحقيقى ثلولا الأستاذ (أحمد عيسى الرجبى) ما كان للأستاذ زكى عليايات أى دور ينفرد فى الكويت لأن (أحمد الرجبى) عاشق لفن المسرح فقد اشغفل ممثلا ومكبر ولعب دور المرأة والطفل والرجل وكتب مسرحيات وأخرج مسرحيات وقدم كل شيء فى المسرح بيده فى الوقت الذى كان الناس فى الكويت يرون ذلك عيبا فما بالك برجل يقف على المسرح ويمثل فى الثلاثينيات والأربعينيات حتى معهد التمثيل فى القاهرة لم يكن قد تأسس بعد علملا (الرجبى) ما كان للمسرح وجود فى الكويت .

يقال أن المسرح فى الكويت ترفيهى فقط ؟

✽ حقا إن الجانب الترفيهى يطفى على المسرح الكويتى هذه الأيام ولكن هذا حال المسرح فى الوطن العربى وبدأت هذه الظواهر من القاهرة ثم انتشرت فى سائر العواصم العربية بما فيها الكويت فبعد المسد المسرحى الهائل فى الستينيات أعقبه تراجع وهبوط فى فترة السبعينيات وتخلل المسرح من هوقعة المشرق وبدأت المسرحيات الهابطة ذات التلميحات الجنسية والهزل الرخيص تغزو الواقع المسرحى حتى رجعنا الى عصر راقصات شارع محمد على الا أنه رغم ذلك فالمسرح الجاد حاول أن يثقى طريقه ويسقط العنث وحالة السقوط وقدبت أعمال كوميدية زائفة مثل (شاهند ناشنشن حاجه) للفنان عسادل امام ففى كوميدية نظيفة خفية الظل وتطرح موضوع جاد وفى الكويت قدمت مسرحية (سوق المناخ) و (باى باى لندن) ففى أعمال كوميدية ذات موضوع عميق ..

ما هى المفاهيم والقضايا التى طرحها المسرح الكويتى لتكون سلاحا بواكب التعبير وهل نجح المسرح فى خلق جمهور واع بقضايا وطنه ؟
✽ المفاهيم والقضايا كثيرة لكن بشكل عام الدعوة الى التغيير الى الأفضل الدعوة للنهوض والتعليم والأخذ بأسباب المدنية الحديثة وإلى الاهتمام بالجديد والتعرف على العالم والى أن يدرك المواطن أنتماءه القومى العربى ودعوة المواطن الى أن يغير من سلوكه المتصل بقضية (الظفرة) وهى الاثراء السريع الذى حدث نتيجة المفاجات النفطية من انسان لا يملك أى شيء الى انسان يملك كل شيء وللدموة أيضا الى نيز الشموذة والجهل والأخذ بالنظريات العلمية الحديثة ... اما مسألة أن المسرح يخلق جمهور واعى فانا لا أوافق على كلمة « واعى » لأن الجمهور بطبعه واع جدا لقضاياها وإذا قدم له عمل جيد يسوف يتعامل معه بوعى تام الاعمال التى بها خلل يسوف يرفضها .

ما الذى يحتاج اليه المسرح الكويتى ليمزق حاجز الإقليمية وتخطب لفته الانسيان فى كل مكان ؟

✽ ما يحتاج اليه المسرح العربى فى كل بلد وهو النظرة الشمولية وثقافة الكاتب وقدرته على التجاوز وهذه يتساوى فيها كل عربى ومن تشكباها

وأدبنا فكل عربي يتخطى أطيافه فهو يمثلنا جميعا فعندما ترجمت أعمال يوسف ادريس الى مختلف لغات العالم حصلنا على كاتب استطاع أن يمزق حاجز المحلية الى العالمية ويبدع ويعطى وكذلك الكاتب (الطيب صالح) فان روايته (موسم الهجرة للشمال) هي رواية محلية جدا ولكن ذات بعد انساني وقد بيع منها مليون نسخة في الاتحاد السوفيتي وهذا انتصار وفخر لنا جميعا ...

كيف تقيم دور هؤلاء في المسرح الكويتي ؟ : سعد اردش - كرم مطارح - احمد عبد الحليم

* كل واحد من هؤلاء المبدعين ترك بصمة على المسرح الكويتي وان كان المخرج احمد عبد الحليم اكثرهم تأثيرا بحكم انه مازال يعمل معنا ...

ما اسباب توقفك عن الكتابة للمسرح ؟ هل انت راض عن الحركة المسرحية في الكويت الآن ؟

* لا اعلم لماذا توقفت ولا ادرى متى يسعود الى الكتابة ولكنها حالة الفنان من الترقب والقلق لكن هناك مشاريع ادبية واعمال مسرحية يسوف تظهر قريبا .. اما الحركة المسرحية الآن فان المسرح في الكويت يعاني ما يعاني منه المسرح في اي دولة اخرى من المفهوم والاسى والاذى والهبوط وانما انا متفائل بان رغم اننى غير راض بالطبع عما يقدم الآن ولكن اتمنى ان يتحول الى الأفضل ..

يقال ان صقر الرشود كان ثورة فحدث اركان المسرح الارتجالي واتسمت اعماله بالتمرد والرفض فهل لك ان تلقي الضوء على ذلك ؟؟

*صقر الرشود كان متكامل مخرج وممثل وديكوريسست كان رجل مسرحي بمعنى الكلمة ورفض ان يحصره في خلفه الاخراج فقط ولوا امهله العمر لكان اعطى الكثير. فقد بدا عطفاً كبير قبل وفاته واستطاع ان يبدع ويؤثر في الكويت لا يقل عن دور المسرح العربي مثل (ابي خليل القباني) و (المنصف السويسي) و (سعد اردش) و (كرم مطارح) و (عزيز عيد) و (الطيب الصديقي) هؤلاء الرجال هم الذين صبغوا وجه المسرح العربي ويعد صقر الرشود احدهم فهو اول من قدم نص مسرحي مكتوب وهي مسرحية (ثقايد) وتجهت للمسرح الشعبي الذي كان قائما على فن الارتجال واتخذ صقر الرشود طريقا مدروسا مبنيًا على رفض كل الاشكال المسرحية الموجودة في الكويت في ذلك الوقت لانه اول من استنطاق استلزام البيئة الكويتية وما تعانى منه وعرض مشاكلها على المسرح ومن هنا كان حقاً ثورة وتمرد ...

يحيى حتى .. وعالمه القصصى

تأليف : د. نعيم عطية

عرض ونقد : أحمد محمد عطية

هذا كتاب كتبه فنان عن فنان . مؤلفه الدكتور نعيم عطية فنانان قصاص وروائي وشاعر وناقد تشكيلي ، أما يحيى حتى فهو نموذج رفيع لامتزاج الفنون الأدبية والتشكيلية والموسيقية .

ويعد هذا الكتاب كله بمثابة تفسير وتطبيق لكلمات للاديب الكبير يحيى حتى ، جاءت في مقابلة له مع الناقد فؤاد دواره ، وقال فيها ان الارادة هي اهم الافكار التي تلح عليها قصصه ، وانه يؤكد على ضرورة اعلاء الارادة الانسانية . ومن هنا انطلق د. نعيم عطية لبحث في اثر هذا العامل سلبيًا وإيجابيًا في قصص يحيى حتى .

اى أن مؤلف الكتاب آثر أن يقوم بدور المفسر والمحلل والمبرر لقصص يحيى حتى وآرائه . وقد اختار الفوص في أعماق العالم القصصى لهذا الاديب الكبير والنفوذ الى جوهره كما يراه في عامل الارادة . وهذا المنهج في التفسير يمكن أن يثرى العمل الأدبى ، ويوصل بنا الى أسرار الداخلية . وهو منهج بلغ ذروته في الفصل الاول من الكتاب ، ثم أخذ في الضعف والوهن ابتداء من الفصل الثانى حتى استرد قوته في الكلمة الختامية .

ومع أن يحيى حتى اديب كبير مؤثر في الحياة الأدبية بأعماله وأنشطته الثقافية المتنوعة ، الا انه لم يلق عناية من النقد توازى مكانته ودوره في الحياة الأدبية .

في الفصل الأول ، من الكتاب ، يبحث د. نعيم عطية في عوامل الإرادة في قصة يحيى حتى الشهيرة « قنديل أم هاشم » ، ويركز على بطل القصة « اسماعيل » وتأثيرات البيئة والمجتمع والتقاليد القديمة في إضعاف إرادته أو شلها . ويحلل أثر « ماري » صديقة « اسماعيل » على إرادته وشخصيته ، وهو أثر مقو شحذ الإرادة وفتش وعيه على إمكاناته الانسانية الفاسية تحت وطأة التقاليد القديمة .

لقد أنتجت « ماري » اثرا عظيما في إرادة « اسماعيل » جعلته يستخدم عقله في حياته اليومية ، ويتذوق الطبيعة والجمال ، ويصبح أكثر ثقة وتحكما في مجرى حياته ومصيره . أو بجلة أخرى لقد نكت قيوده ، أو بتعبير د. نعيم عطية كانت « ماري » بالنسبة لاسماعيل « المجرى » الذي يجذب الالتواء فيستقيم بالأم .

ان د. نعيم عطية لا يثرى العمل الأدبي فحسب بل انه يعيد خلقه وصياغته بأسلوب جميل يصل الى مستوى الإبداع .

ومع تسليمه بما أحدثه لقاء « اسماعيل » ، رمز التخلف ، « بماري » رمز الحضارة الأوروبية ، من صدمة ، إلا انها صدمة ضرورية . انها أزمة قومية لا تجدى معها إرادة فرد مهما قوى . وهو يخالف في ذلك آراء بعض النقاد ، الذين لم يذكرهم ولم يشر الى كتاباتهم كراجيع وهو ينفي صورة المسادية والروحانية التي حاولوا بها بعض النقاد تفسير الملائقة بين « ماري » و « اسماعيل » ، والتي وجد لها يحيى حقي ، بطبيعته الدبلوماسية الذكية ، حلا بنسوع من التوفيق بين التراث والمعاصرة ، أو بين التخلف العربي في زمن الرواية وبين الحضارة الأوروبية .

وقد أثرى د. نعيم عطية قصة « قنديل أم هاشم » وشخصياتها بتحليلاته وفكه لرموزها وإعادة تركيبها . إذ أفادته كلمات يحيى حقي : « عن عامل الإرادة في قصته » في الوقوف على صدمات اليقظة التي شحذت إرادة اسماعيل بصدمتين ، الأولى لدى التقائه بالحضارة الأوروبية ، والثانية لدى عودته الى التخلف العربي ، أي في الذهاب والاياب .

غير ان تحليله لشخصيتي « اسماعيل » و « ماري » ولقصة « قنديل أم هاشم » كلها ، يتجه الى موضوع القصة أو مضمونها . لذا جاء تحليله فكريا أكثر منه أدبيا . فلم يزل الشكل القصصي مناية كافية توازني عنايته بالمضمون . فقد كان على الناقد أن يبحث عن البناء القصصي ، وعن الزمن ورسم الشخصية ، وعن الصياغة والسرد والتصوير وما الى ذلك . . . وهذه الملاحظة تكاد أن تنطبق على معظم فنون الكتاب . لأن منهج الكاتب قائم على منطلق فكري مسبق : هو إثبات عامل الإرادة في

قصص يحيى حتى سلنا وإيجابا ، الا من بعض السطور القليلة أو بعض القصص المحدودة ، كما فعل في تحليله لقصة « كن .. كان » من تناول للشكل القصصي .

في الفصل الثاني عن « الضغوط الاجتماعية » ، يبحث د. نعيم عطية في اثر الضغوط الاجتماعية على عامل الإرادة لدى بعض الشخصيات في قصص يحيى حتى ، مثل الخادم « بهية » في قصته « احتجاج » التي أضعفت الضغوط الاجتماعية من إرادتها . وشخصية « شعيب أفندي » الطامع في مال زوجته .. وهي شخصية تناولها الناقذ بسرعة وتعجل . فقدّم ملخصاً للقصة ، ولم يشر إلى عامل الإرادة فيها ، بل قدّم تفسيرات عمومية عن الروابط النفسية وسيطرة المال على المجتمع وقيم المنفعة والاستغلال . وسنجد هذا التلخيص وهذا الشرح والتبسيط أيضا في تحليله لشخصية الصبي « فرغلي » الكواء الفقير ، ونقله بين السلم اللولبي المخصص للخدم والسلم الكبير المخصص للسادة بأحدى العبارات الفخمة : « في قصة « السلم اللولبي » . أو مثل الصراع بين الإرادة الفردية والإرادة الجماعية لدى شخصيات قصة « أبو غودة » . وكذلك شخصية « إبراهيم » في قصة « أم العواجز » ... فكلها شخصيات أضعفت الضغوط الاجتماعية من إرادتها . ولكن تناول الكاتب لها لم يكن بتفسيرها أو تحليلها بل مجرد عرض وتلخيص أو شرح في بعض الأحوال .

ومن هنا فإن الفصل الثاني يبتعد كثيرا عن مستوى التناول الإبداعي للناقد في الفصل الأول . انظر مثلا إلى الزج بفكرة قانونية ، أمثلها طبيعة عمل الكاتب القانونية ، عن جرية الفرد في الحياة الدستورية الحديثة في قوله : « .. ولكن يجب أن نشير - من خلال أم العواجز - إلى أن أحكام المسؤولية الحديثة كما تقرر حرية الفرد وتحمله مغبة أعماله باعتبار أنه كائن ذو إرادة ، إلا أنها تدعو من خلال ما تعرفه الحياة الدستورية الحديثة باسم (الحقوق الاجتماعية والاقتصادية) إلى أن تسارع المؤسسات القومية وفي مقدمتها الدولة بتقديم العون المادي والمعنوي لإرادة المواطن لنصرته على صعوبات الحياة حتى يتسنى لإرادته أن تواجه الضغوط الخارجية ، فلا يتراجع . ونسحب إلى عالم مظلم كتب عليه (باب الوداع) . فماذا نتظن من مواطن معدم جاهل بريء ؟ وكيف تسول لك تفنكك أن تطالب بمثل هذا المواطن أن يتمسك ببارادته صهريشها في وجه صواب قادرة أن تسحقه سحقاً ، حتى يصبح الحديث عن إرادته خرفاً مسئولة حديثاً أجوفاً » (ص ٣٠) هذه فقرة تليق ببجش قانوني وليس مكثله في النقد الأدبي أو الذراسة الأدبية . مع سلامة النظرة نفسها من ضعف الإرادة في الحياة البيرانية لدى الطبقات المظحونة والمععدة .

في الفصل الثالث ينتقل د. نعيم عطية من بحث اثر الضغوط الاجتماعية على الإرادة الشخصيات في بعض قصص يحيى حتى ، ينتقل الى بحث اثر الضغوط الجنسية على ارادة الشخصيات في قصص أخرى . وهو يرى انها لا تقل أهمية عن الضغوط الاجتماعية . ويتناول في هذا الفصل قصتين : « قصة في سجن » و « أبو فودة » التي سبق أن تناولها في الفصل الثاني عند بحثه في الضغوط الاجتماعية .

فيبحث في القصة الأولى ، « قصة في سجن » ، في ضعف الإرادة ازاء الضغوط الجنسية ، في شخصية « علوى » بطل القصة الذي تبخرت ارادته أمام الفجرية ويتساءل : ولماذا لم يحدث العكس ؟! ويجب أنه بسبب ضعف الإرادة لدى « علوى » وقوتها لدى الفجرية واعتدادها بحربنها وشخصيتها . وهو يمضي في هذا الفصل أيضا في عرضه لموضوعات القصص وشرحه لها ، وكيف أدى فقدان الإرادة الى سقوط « علوى » بطل القصة وسجنه . وكذلك بحثه في ارادة شخصيتي « جاسر » و « نرجس » القويتين المنافذتين في قصة « أبو فودة » ، وامتزاج هاتين الإرادتين أو اختلافهما وتعارضهما . وهي ارادة سلبية رغم قوتها لانها شريرة في دوافعها ومصائرهما . كذلك الحال في بحثه لمعامل الإرادة في قصص « ازالة ريحة » ، « افلاس خاطبة » ، « كوكو » ، « كنا ثلاثة أيتام » ، « بينى وبينك » ... فانه يعرض لمضون القصص ويقتصر عليه . فيبعد بذلك عن النقد الأدبي والدراسة الأدبية معا . ربما اقترب من التحليل النفسي أو النقد الاجتماعي أو غير ذلك من ميادين العلوم الانسانية الأخرى .

وفي الفصل الرابع يتابع د. نعيم عطية بحثه لمعامل الإرادة في قصة « عنتر وجولييت » ، وتردد « الست كوكب » ازاء دفع غرامة الكلب «عنتر» ، بين انتاذ الكلب ، واستدانة ثمن الرخصة . لذا جعل عنوان هذا الفصل « التردد » . وهو لا يخرج عن مستوى التناول في الفصول السابقة ، عدا الفصل الأول الذي يتميز بعبق التناول وفنيته .

في الفصل الخامس ، « التراجع » ، يتابع الناقد سقوط ارادة بطل قصة « أم العواجز » واستسلامه « لبدر » زميلته في بيع الفجل . وهو يشير في هذا الفصل الى التشابه بين وصف يحيى حتى للشحاذ ووصف كاتب بلجيكي يدعى « ميشيل دي جيلدود » ، ولكنه لا ينقل لنا الفقرات المتشابهة أو يشير اليها في الهامش .

وحول هذا المعنى ، سقوط الإرادة ، يمضي المؤلف في الفصل السادس ، « الهاوية » ، لعرض قصة « الفراش الشاغر » . ولكنه يتميز هنا ، كالفصل الاول ، باهتمامه بالشكل والأسلوب والمنهج ، فهو يفسر ويحلل ويفك الرموز .

سابع فصول الكتاب بعنوان « الانعدام » ويدور حول انعدام الارادة لدى شخصية الطفل « محسن » المتخلف عقليا في قصة « سوسو » .

ولعلنا نلاحظ ان هذه الفصول الثلاثة ، من الخامس الى السابع ، تدور حول معنى واحد هو سقوط الارادة أو ضعفها أو تهويها ، وانها

كان يمكن أن تدمج في فصل واحد .

أما الفصل الثامن والآخر من الكتاب فينصب على موقف الفرد من التغيير الاجتماعي أو التحولات الاجتماعية ، معتبرا على قصة « صبح النوم » . ويكاد هذا الفصل الختامي أن يجعل الملاحظات الواردة في الفصول السابقة ، مع التركيز على الضغوط الجماعية أو الاجتماعية على ارادة الفرد ، أو تأثير ارادة الجماعة في ارادة الفرد سلبي وإيجابا . فيعود المؤلف الى شخصية « اسماعيل » بطل « قنديل أم هاشم » ، ويتناول أيضا شخصية « عباس » في « البوسطجي » كنموذج مغاير للنموذج الأول . . أو تأثير البيئة أو المكان في قصة « ألم أقل لك ؟ » .

ويقوم د. نعيم عطية ، في هذا الفصل الختامي ، بجولات في عالم يحيى حتى القصصى ، فيتناول من موضوعات القصص سيطرة النساء على الرجال في قصص يحيى حتى أو في لوحاته القصصية . وينتقل من ذلك الى بحث اثر ومنهزم الجنس في بعض شخصيات يحيى حتى ، ثم الى قصص السعادة الزوجية في عالم يحيى حتى القصصى ، فالشخصيات النسائية في قصص يحيى حتى وموقفه منهن . ثم يعود د. نعيم عطية الى بحث الارادة المحبطة ويؤكد ان هدف يحيى حتى هو شحذ الهمم والتنبه الى أهنية الارادة في تجنب المصائر التعمية لشخصياته ، وانه ينقل بلمسة الفن اعلى الحكم .

ولعل من اجمل أجزاء الكتاب الفقرة المكتوبة بعنوان « لو تريك في منفلوط » في المتاركة بين لوحة ليحيى حتى من كتاب « خليفنا على الله » ولوحة « غرفة الاستقبال » للوتريك ، وهي مقارنة مبدعة وخلاصة تثرى العاملين الأدبي والفني . وبين إحدى شخصيات يحيى حتى « جليلة » وأحدى شخصيات « لوتريك » وغيرهن من شخصيات الفنانين الكبارين . كذلك تلك المقارنة المثيرة بين السيرك عند يحيى حتى وعند لوتريك .

مكتب الفنان الدكتور نعيم عطية تحت عنوان « لوتريك في منفلوط » : « هنرى دى تولوز في منفلوط ؟! لوتريك ذلك القزم الدميم الذى غير مقاييس الجمال ، في قرية من قرى الصعيد ؟! أجل في منفلوط . ولا تبادر الى اعلان دهشتك مؤكدا ان معلوماتك التاريخية عن المصور الباريسى الأشهر تنكر هذه الواقعة . دعك من التاريخ الآن ، فليس التاريخ كل شىء في مجال الفن . ولا اعتقد اننى سأجتهد كثيرا لاثبت لك ما تجسم في رؤيتى وأنا أقرأ بعض

صفحات من « خليها على الله » حتى اننى اغضبت عينى ومددت ذراعى لاتحسس باناملى تفاصيل لوحات لوتريك ورسومه .. فى منفلوط .. وقد رسم مصورنا تفاصيل عالم الموصومات على انها حياة عادية . رسم نساء ذلك العالم المظلم باعتبارهن شخصيات انسانية دون اتهامات او مواظ او دعوة الى المثاليات ... » (ص ١٢٣ و ١٢٤) .

ويضيف د. نعيم عطية قائلا عن يحيى حتى : « يمكننا ان نلمح هنا مشهداً رائعاً من مشاهد الباليه ، وذلك عندما اختلطت الموصومات المنبذات ذات السمعة السيئة بالاعيان من نوى الكروش المنبعجة والشوارب الضخمة المنقولة والجباه المقطبة التى تخفى وراءها بلادة حس وغلظة خلق وتصنع للوقت والاحتشام . « اختلطت النسوة الموصومات بأعلى رجال القرية قدرا . وربما امكنا ان نتخيل سيماء التائف على وجوههم ونتخيل شفاههم تتمتع لاعة اللحظة المهينة التى جمعتهم فيها أوامر المأمور المتحذلق الهام بساقطات لسن من مقامهم الرنيح . وربما خاف بعضهم ان يصل الخبر الى زوجاتهم الغيورات فيظن لياليهم الى قطران أسود يصيبه على رؤوسهم . او ربما تصورنا أيضاً فى خضم هذا المشهد من الحركة الزاخرة بعض هؤلاء الأعيان لم يتو على مغالبة حياءهم المصطنع فلمعت عيونهم بلذة اللمسات العابرة والاحتكاكات غير المقصودة بل وغير المتوقعة ، ولكن ربما كان الهمم فى هذا المشهد الرائق اجتباع الكل فى واحد وتحقق الوحدة التامة بين من هم طرفاً نقيض فى الظاهر بينما هم صورتان لحقيقة واحدة فى الواقع . حقا ، ان الجمال شيء غامض خفى غريب لا يرتبط بالثراء ولا بالحب ولا بالجاء والسلطان ، ولا حتى بالأخلاق . انه قبية مستقلة قائمة بذاتها » (ص ١٢٩) .

وفى آخر الفصل الختامى يطبق د. نعيم عطية ملاحظات يحيى حتى عن فنية القصة وطرق كتابتها على قصصه ، معتبداً على آراء يحيى حتى النقدية .

وفى ختام الكتاب يتناول الناقد آخر الشكلى القصصى عند يحيى حتى تطبيقاً لآراء يحيى حتى النقدية أيضاً فى بعض قصصه . وكان الأفضل لو اقرنت تلك الآراء بعرضه لموضوعات القصص وتحليله لها ، وأن يدلى براهه النقدى فى أعمال يحيى حتى القصصية .

وهكذا فلان الكاتب شديد الحب ليحيى حتى ، شديد التأثر به ، فى كتابه عنه ، فقد جاء الكتاب صوتاً ليحيى حتى أكثر منه لكاتبه ، وأوقعه حبه ليحيى حتى فى موقف التابع المتأثر وأبعده عن موقف الناقد . ولو نهج الكاتب ، فى كتابه ، على مستوى الكلمة الخطابية للكتاب لغلانى الكثير من

الشرح والعرض والتلخيص . ولجاء مدخله للموضوع عن طريق الشكل أو العكس بالعكس . انظر مثلاً قوله : « وربما كانت عقلانية يحيى حتى الغالبة على أدبه هي الدافعية أيضا الى عدم استخدامه للمونولوج الداخلي ، فهو يتمسك بموضوعية متطرفة الى حد بعيد . . وهو عادة يروي القصة من وجهة نظر راو محاييد كثيرا ما يدلى في ثنايا القصة بتعليقاته وتأملاته حول الموضوع الذى يرويهِ ، والأحداث التى يسردها ، صحيح ان الكلمات والعبارات المختارة التى تنسج منها القصة تتفق مع مضمونها فينسجم الشكل والمضمون أو بعبارة أخرى يستقى الشكل رحيقه من ذات المضمون فلا ينبوعه ، ولا تتحول القصة الى مجرد عبارات يؤتى بها لذاتها ، الا ان هذه الكلمات والعبارات تتفق على الأخص وموقف راوى القصة فهو الذى ينتقيها لسرد حكايته .

وقد استطاع يحيى حتى ان يكسر حياء المحافظين فيوسع من نوعيات الصور فى القصة الأدبية ولا يقتصر على الصورة المرئية أو الصورة السمعية بل اضاف أيضا جراحة تقدر له بالنسبة للسنوات التى كتب فيها قصصه اضاف أيضا صورا حسية وصورا شيقية ، تصل فى بعض الأحيان الى الفحش بحسب التقاليد المتزمتة . لكنها من ناحية الفن تعد اثراء حقيقيا لتجربة الكتابة الأدبية فى مصر . ويبدو يحيى حتى حسيًا فى كثير من فقرات أعماله القصصية ، وهو يتلذذ — من خلال فنه — بالروائح والملامس والمذاق ، ويأتى بأوصاف مشحونة بالايحاءات الفسيولوجية ينتقى لها كلمات مخصصة . . . » (ص ١٥٨) .

ففى هذه الفقرة تتمثل الإضافات النقدية المحدودة التى اختتم بها الكاتب كتابه « كحديثه عن اثر العقلانية عند يحيى حتى فى اختفاء المونولوج الداخلى ، أو عنائيه بالصور السمعية والبصرية أو الحسية والشيقية ، ودقة ملاحظته عن اهتمام يحيى حتى بالروائح والملامس والمذاق ، وهى ملاحظة جديدة فى النقد الأدبى العربى ، كذلك مقارناته بين من يحيى حتى القصصى والفن التشكيلى العالمى .

ايدولوجية الشركات الدولية في العالم الثالث

ترجمة : د. عبد العظيم أنيس

هذه الدراسة هي الجزء الرابع والآخر من الفصل السابع بعنوان « هل للشركات الدولية محركات للتنمية ؟ » من كتاب (الوصول العالي) Ylobal Reach للكاتبين الأمريكين ريتشارد بارنت ورولاندر مولر الصادر في أوائل الثمانينيات . وهو يتناول دور الشركات الدولية متعددة الجنسيات في نشر ايدولوجيتها الاستهلاكية عن طريق حملات الاعلان والتلفزيون والراديو وكتب الاطفال الخ ، وما يؤدي اليه نشاط هذه الشركات من زيادة حدة الفوارق في توزيع الدخل في دول العالم الثالث ، وضاق مشكلة الجوع ، وتغير العادات الغذائية الى الاسوأ في الريف والحضر ، وبيع الاحلام الزائفة الملونة في الترفيع والحب والجنس والقوة على نظام حياة الرجل الأبيض من الطبقة الوسطى في الولايات المتحدة ، وتدعيم مشاعر الانحطاط ازاء هذا الرجل ، وبالتالي تشجيع الانقراض من الثقافة الوطنية لصالح ثقافة التنمية الأجنبية .

ومع أن الامثلة الواردة في هذه الدراسة تتعلق كلها بأمريكا اللاتينية إلا أن القارئ سوف يرى في هذه الامثلة كثيراً مما جرى ويجري في مصر في السنوات العشر الأخيرة سواء من ناحية برامج التلفزيون المصري ذات التوجهات الأمريكية وحملاته الاعلانية التي تمولها الشركات الدولية ، أو من ناحية تفاقم حدة الفوارق في توزيع الدخل ، أو من ناحية ما يجري في الريف المصري من تغير في العادات الغذائية الخ .

ويهمني على وجه الخصوص أن الفت النظر الى الامثلة الخاصة عن البرازيل . قطعاً أكد لنا كتاب الصحف الحكومية وتصريحات المسؤولين اعجابهم بالتنمية التي تمت في هذا البلد في ظل حكم البروقراطية العسكرية ودور الاستثمارات الأجنبية فيه . لكن ما توضحه هذه الدراسة - والكتاب بيزيد من التفاصيل - هو أن الشعب البرازيلي اليوم في أسوأ حال من ناحية ضرورات الحياة وأولها الطعام ، ومن ناحية فوارق توزيع الدخل ، وبالتالي من ناحية السكن والتعليم والصحة . نعم لقد قامت صناعات معينة بقيادة مشتركة من الشركات الدولية والراسمالية البرازيلية ، لكن جانباً هاماً من الناتج القومي قد استولت عليه هذه الشركات . وإذا كانت « الثورة الزراعية » قد أدت الى زيادة إنتاج انماط معينة من المحاصيل الراسمالية فانها أدت في الوقت ذاته الى القضاء على الفلاحين « الهامشين » وإلى مزيد من الجوع هناك . ونفوق كل ذلك فإن على البرازيل أن تسدد ديوناً أجنبية تزيد على ٩٠ مليار دولار !

ان علينا ان نعتظ بما حدث لفرنسا ، فلا نصر على المعنى في طريق هو بطبيعة ظروفه مسدود امامنا ، ولن يؤدي الا الى زيادة الفقر وامتهان ثقافتنا الوطنية . وكل هذا يتم لصالح الشركات والبنوك الاجنبية واصدقائها من وكلاء شركات الاستيراد والتصدير ومقاولي الباطن وتجار العملة والمتاجرين في قوت الشعب والمقامين بانتاجه .

الترجم

ان المصدر الثالث الكبير لقوة الشركات الدولية في الاقطار الفقيرة هو سيطرتها على الايديولوجية ، اى على القيم التى تحدد كيف يعيش الناس . وفى الفصل السادس شرحنا كيف ان هذه الشركات فى وضع يسمح لها بتحديد معظم ما يراه الناس فى الاقطار الفقيرة على شائبة التلفزيون او السينما ، وما يسمعون من الراديو ، وما يقرأونه فى المجلات . فالدور الذى تلعبه وزارة الدعاية فى تشكيل القيم والاذواق والسلوك فى البلدان التى تحب حكومة الولايات المتحدة ان تسميها « مجتمعات مغلقة » تلعبه الشركات الدولية فى اجزاء عديدة من « العالم الحر » . ومن خلال التلفزيون والاعلام التجارية وكتب الاطفال واعلانات المجلات تمارس الشركات الدولية تأثيرا متصلا على عقول النصف الاثمن من الشعب المكسيكى مثلا اكبر مما تمارسه حكومة المكسيك ونظام التعليم . ان نسبة صغيرة من الشعب المكسيكى هم الذين يستقرون فى المدارس بعد الصف الثالث ، ونسبة الامية المعترف بها رسميا هى اكثر من ٢٧ ٪ . فائز المدرسة على غالبية السكان زائل بينما يبقى اثر التعرض للتلفزيون وراديو الترانسسور طوال الحياة . وكما يقول (لى بيكمور) وهو يصف خطته فى تسويق بسكوت ريتز Ritz الجاف « ليس من الضروري ان يكون الانسان قادرا على القراءة حتى تصله رسالة ريتز » . وقد اتضحت لنا وجهة النظر هذه بعد ذلك باشهر قليلة عندما شاهدنا فلاحا اميا وحافيا فى قرية مكسيكية فقيرة راكبا حماره المحمل بصناديق بسكوت ريتز .

ولا تستطيع دعاية الحكومة ان تنافس قوة الاعلان . ففى بعض الطرق الرئيسية لمدينة مكسيكو تتنافس شعارات الحكومة الداعية الى النظافة ، على لافت انظار الناس ، مع لوحات الاعلان الضخمة التى تعلن عن البيرة وادوات التجميل والملابس الانيقة ورموز الحياة الطيبة الاخرى . وهذه اللوحات المعدة باخر اساليب الاعلان الحديث تقدم للناس فانتازيا ملونة من الترف والحب والقوة لا تستطيع اى رسالة لوزارة الصحة — مهما كان سموها — ان تزعمها .

وهكذا تسوق الشركات الدولية بنجاح فى العالم المتخلف نفس الاحلام التى تبيعها فى العالم الصناعات . ان تشجيع الاستهلاك فى الاقطار

تلبية الدخل وتوجيه الأذواق المحلية الى المنتجات الموزعة دوليا يعتبر امرا ضروريا في « مركز التسويق الدولي » الدائم الاتساع . ويبرر المديرون الدوليون هذا بقولهم انهم يهذبون الأذواق ويعلمون الناس من أجل التقدم . فتسويق متعة أن يصبح الواحد « انسلانا متميزا » يعرف الويسكى الجيد ويشربه ، ويمارس سلطة قيادة سيارة من نوع (فيوري) على الطرق البعيدة ، ويهرب الى البحار الجنوبية على طائرات بان أمريكا . . كل ذلك يقدم لاناس الأقطار الفقيرة آمالا في « الحياة الجيدة » التي يستطيعون التطلع اليها . واعلام الناس بالمنتجات التي يستطيعون شراءها مثل الكوكاكولا يفتح للناس آفاقا جديدة ، وهؤلاء المديرون يتساعلون : كيف يمكن أن يكون انتشار ايدولوجية الاستهلاك — المتصلة اتصالا وثيقا بتوسع الاقتصاد الأمريكي — ضارا بالأقطار الفقيرة ؟

والحقيقة ان الاجابة على هذا السؤال تتوقف مرة أخرى على ماذا تعنى بالتنمية . فاذا كانت اولويات التنمية هي التخفيف من المشكلة الأكثر الحاحا ، أى الفقر الواسع الناتج عن البطالة واللامساواة فمعتدئ ينبغي أن نستنتج أن لانتشار ايدولوجية الشركات الدولية نتائج مدمرة عديدة . فأولا — ورغم ادعاء (جاك ميزوروج) أن الشركة الدولية تأخذ بيد الناس وتعمل على المساواة — نلاحظ ان استراتيجية هذه الشركات تدعم فعلا الفوارق الطبقة الحادة الموجودة في الأقطار الفقيرة . فمعظم الشركات الدولية تستهدف أساسا مناطق الرخاء في هذه الأقطار المعدة . ان (بيتر دراكر) وهو أبو فكرة مركز التسويق الدولي يبين أنه في داخل « الفقر الجماهيري الواسع » الذي تمثله الهند هناك « اقتصاد حديث له حجه يضم عشرة في المائة أو أكثر من سكان الهند ، أى خمسين مليون نسمة » . ومديزو شركة (ثا بسكو) يقدر أن عملاءهم المحتلين في البرازيل — وهو سوق دخلوه حديثا بحملة اعلان ضخمة — ليسوا أكثر من عشرين مليون من مجموع السكان البالغ عددهم ١٠٥ مليون نسمة . ومن الواضح أن السلع الرأسمالية الغالية مثل السيارات والكمالية مثل الساعات والكاميرات الدقيقة والخدمات الباهظة مثل السفر بالطائرة الى نيويورك . . كلها متاحة لجزء صغير جدا من السكان في الأقطار المتخلفة ، وان كان هذا الجزء يمثل من ناحية الأعداد المطلقة سوقا له أهميته . وهذه السلع غالبا ما تكون مستوردة وتستهلك نقدا اجنبيا شحيحا . وهكذا فان الأقلية غير الثابتة والتي تشجعها الاعلانات على تبنى عادات الأجزاء العليا من الطبقة المتوسطة الأمريكية في المأكول والملبس والسفر تعيش حياة مستوردة .

ان التنمية — كما يوضح (روبرت هايبرونر) — تعنى أكثر من مجرد زيادة النمو الاقتصادي في داخل هيكل اجتماعي معين . انها « تحديث

لهذا الهيكل ، وهى عملية تحتاج الى اعادة تكوين لهذا المجتمع فى ادى صفاته خصوصية وفى أكثرها عمومية » . فالتغيرات الهيكلية والمؤسسة فى الحكومة وفى نظام التعليم والصحة ، وفى نظام توزيع الدخل ، وفى تحديد الأولويات الاقتصادية... هى كلها شرائط واضحة لأى هجوم جاد على مشاكل الفقر والبطالة واللامساواة . ومع ذلك فان لعضوية الصندة بالمجتمعات الفقيرة فى نادى الاستهلاك الدولى أثرا مهنيا على أى حماس لديهم للإصلاح . وفى أمريكا اللاتينية تلحظ هذا النموذج فى طالب الجامعة الراديكالى وهو يجلس فى استسلام يحسب الأيرة أمام تليفزيونه المألوف فى منزله المؤثر بالضواحي . فهؤلاء الذين يستاجرون متعهم بالتقسيط لا يحبون — مهما كانت الدوافع الثورية الكامنة فيهم — أن يفكروا فى التغيير الاجتماعى أو يصنعوا شيئا من أجله .

ما هو تأثير تصدير الأحلام على هؤلاء الذين لا يستطيعون الانفاس فيها ؟ منذ زمن قريب عبر (توماس واطسون) رئيس شركة آى.بى.ام من قلقة قائلا « إذا ازدهينا بثروتنا أمام هؤلاء الناس فسوف ندفعهم اما الى اليأس أو الحقد أو ثورة من نوع لم يشهده العالم من قبل » . وفى الخمسينات كان العمالون فى ميدان التنمية مهمومين « بثورة التوقعات المتصاعدة » . ووفق نظرية هذه الفترة فإن فلاحى بيرو أو خطابى افريقيا عندما يرون « مطبخ الغد » فى فيلم من هوليوود أو فى برنامج تليفزيونى مستورد ، أو عندما يشاهدون هؤلاء الرافلين فى أشعة الشمس فى اعلانات شركات الطيران . . سوف تتصاعد لا توقعاتهم ودوافعهم للتصحين الذاتى فحسب بل سوف يتصاعد حسدهم أيضا . وإذا سبقت هذه التوقعات باستمرار التحسن فى مستوى معيشتهم فسوف تكون هنالك ثورات سياسية فى كل العالم المتخلف .

ان الشواهد الكمية عن تأثير الاعلان على نسبة الـ ٤٠٪ الى ٦٠٪ الأقر من السكان فى العالم المتخلف شحيحة . فهؤلاء ليسوا بالذين تستأجر شركات الاعلان لاستقصاء أحوالهم . والبحوث فى هذا الاتجاه قليلة ومعظمها انطباعية . ولكن ما لدينا يوحى بأنه لم يكن «لثورة الاتصالات» التى يتحدث عنها المخبرون الدوليون الأثر الثورى الذى خاف منه البعض فى الخمسينات» ، وإنما الأثر العكسى . وتقول (اينا نجلينا جارسيا) خبيرة « الاتصالات الاجتماعية » بجامعة فنزويلا المركزية ومستشارة شركتى الاعلان (والتر طومسون) ، « (ماك كان ايركسون) وغيرهما من الشركات الدولية : » ان أهم وأوضح نتائج بحوثها عن الاعلان هو أن الهامشين (أى القادرين بالكاد على أن يعيشوا) يفقدون احساسهم بالفروق الطبقة . انهم بالتأكيد يعتقدون أن هناك فقراء وأغنياء ، لكنهم جميعا متاح أمامهم نفس السلع الاستهلاكية » . انهم جميعا يسمعون راديو و ترانسستور

ويشاهدون التلفزيون . ومسألة أن يكون لديهم المال لشراء هذه السلع هي مسألة حظ ، والحظوظ تتغير . ولقد قامت شركة (جونسون واكس) بعمل مسح لهؤلاء « الهامشيين » في فنزويلا ووجدت رد فعل مشترك في كل هذه الأكواخ التي ليس بها أرضيات « ليس لدى أرضية لكى أدهنها بالشمع ، لكنى أستطيع شراء الشمع إذا أردت » . وهكذا فإن من النتائج الثانوية لحملات الاعلان هو اعطاء العائلات التي ليس لديها ضرورات الحياة احساسا زائفا بالانتماء الى الطبقة الوسطى .

لقد اذهل الأستاذة (جارسيا) - وهي تجرى بحوثها - سطوة رسالة الاعلان على الناس . فاجمل والشمارات التي تتكرر كل بضعة دقائق على الراديو والتلفزيون - خصوصا في المنازل التي ليس لديها وسائل أخرى للاتصال بالعالم الخارجى - تتحول الى « اكليشيئات ذهنية » كما تسميها (جارسيا) فعندما تسأل (بضم التاء) عاتلة في حي فقير عن اسم الشاب الذي تستعمله يكون رد الفعل العام هو استعادة - كلمة بكلمة - شعارات الشركة الجارية « لانى أريد شمرا جميلا . . » ، او « لان جونسون تصنع الأجود . . . » الخ . ولما كان السوق الفنزويلي صغيرا تحاول الشركات باستمرار تنويع منتجاتها للوصول الى نفس الناس . فمنذ أربع سنوات كان مسحوق الصابون (اجاكسى) هو مفتاح السعادة في غسل الأطباق . أما الآن فقد دخلنا في عصر الصابون السائل !

وتوضح الأستاذة (جارسيا) أن أحد النتائج الهائلة لحملات الاعلان المستوردة هو أن « قيم أمريكا يعاد انتاجها في فنزويلا فيما يتعلق بالجنس والحب والسمعة والعرق . . الخ » . فاليوم في فنزويلا « تقبس ربة البيت سعادتها بما اذا كان لديها مبرد (تلاجة) . . بينما في الماضي كانت سعادة الزوجة تتمثل في وجود أطفال لديها وفي اعتمادها على زوجها ، بل وحتى في أن تكون لديها مشتريات وان كانت لا تتباهى بها » . وتنتهى الأستاذة (جارسيا) الى ان الاعلان يخلق تبعية نفسية . وشعور الانسان بالاحترام الذاتى انما يتحدد بما يشتريه . والواقع ان هؤلاء الناس يقولون « ان امنى - الأمن العاطفى - يتوقف على ما أستهلك » . ان للاعلان شعبيته في اوساط شديدى الفقر في أمريكا اللاتينية . وبينما ينزعج قليل من المثقفين والسياسيين الوطنيين من تأثير نشاط وكلاء الاعلان فان غالبية الناس يبدو وكأنهم يقبلون المنطق الذى تعطيه وكالات الاعلان لنشاطها . فالمعلن (بكس اللام) هو بمثابة الصديق الذى يخبرك عن الاشياء المدهشة في العالم التى لم تكن تعرف اصلا انها موجودة .

ان لايديولوجية السوق تأثير ميسياسى على الفقراء فى هذا القرن مشابه لتاثير كنيسة الدولة فى القرون الماضية . ولكن بينما كانت الكنيسة تهدىء بؤساء الارض بوعود الجنة فى حياة مقبلة . . تباع وكالات الاعلان الدولية السلوان من خلال الاستهلاك الآن وعلى هذه الارض . ومن خلال مضبون برامجها ورسالاتها الاعلانية . اصبح للتلفزيون تاثير جمعى على الاقطار الفقيرة . والدراسات التى اجريت عن تاثير التلفزيون فى بيرو تسمى توحى بأن الفقراء يحتضنون ثقافة التلفزيون لانها تقدم لهم فانتازيا جديدة تتيح لهم الهرب من الهيكل الطبقي الجاهد فى بلادهم . انهم لا امل لديهم فى التطلع الى وضع الطبقة الوسطى فى بلادهم ، لكن المطابقة البديلة مع مثلى المسلسل « مهمة مستحيلة » لن يكلف شيئا . (وخلال العملية — كما يوضح وليم شرام — تراح القيم التقليدية كالدين والادب وهذوء النفس لصالح القيم المستوردة من برامج التلفزيون المنتجة فى الولايات المتحدة كمتعة النجاح ، ورعشة العف ، وبهجة الاستهلاك) . ومنذ سنوات طويلة لاحظ العالم النفسى مظفر شريف عند تحليل برامج التلفزيون الأمريكى ان الوسائط الجماهيرية « باختيارها وتاكيدها على قيم معينة على حساب أخرى تؤدي الى خلق وإدامة مشاغل لأننا لا تهدد الأوضاع القائمة . فالقيم التى يؤكدتها التلفزيون لا تساهم فى عملية التغيير الاجتماعى » .

ان المسوقين الدوليين ليسوا مقتنعين بأن هناك شيئا خاطئا فى نشر متعة الاستهلاك فى الاقطار الفقيرة . يقول « بيتر دراكر » « ان متعة المصنع أو المتجر فى ليما أو بومباى تريد اصبع احمر الشفاه . . وليس هناك سلعة أخرى تعطيها هذا القدر من القيمة الحقيقية فى مقابل سنوات قليلة » . وحقيقة انها تعانى على الأرجح من سوء التغذية وليس لديها مكان مقبول تعيش فيه لا تعنى أنها تنفق فى سفه . وخبر الاعلان الدولى (ألبرت ستريندز برج) يقول فى مجلة (عصر الاعلان) بأن علينا ان نخلص أنفسنا من « الأفكار التقليدية عن الاحتياجات البدنية للرجل الفقير . فالغزى النفسى لانفاق ماله لشراء راديو ترانسستور قد يكون أكثر أهمية من الفائدة البدنية الناجمة عن انفاقه المال على الماكولات الضرورية » انها نظرية مثيرة خصوصا عندما تطبق على قطز مثل بيرو حيث يبدأ عدد غير قليل من الرضع حيالتهم بمخ مصاب — وربما غير قابل للإصلاح — نتيجة سوء التغذية .

ان خلق واجابة رغبات مثل اصابع احمر الشفاه وراديو الترانسستور يبتلها ضرورات الحياة الأساسية تتراجع للخلف انها يديم البؤس الجماهيرى فى الاقطار الفقيرة ويعتده . (فى بعض قري بيرو منا

يثير الشفقة أن تشاهد قطع حجارة مدهونة لتبدو وكأنها راديو ترانسستور . والفلاحون العاجزون لفقرهم عن شراء راديو حقيقى يحلون هذه الحجارة دعما لمركزهم) . ان للشركات الدولية القدرة على أن تحدد ما يعطى وما لا يعطى . « الاشباع النفسى » . وانه لأمر مخادع أن نتحدث عن « مطالب المستهلك » عندما يكون هو ذاته معرضا لتوجهات التكنولوجيا الحديثة فى الألعاب بالناس .

ما هى الآثار الاجتماعية البعيدة المدى للإعلان على اناس يكسبون اقل من ٢٠٠ دولار فى العام ؟ الفلاحين الذين يبحثون عن وجود لهم من خلال قطعة صغيرة من الأرض ، سكان الاحياء الفقيرة فى المدن الذين يعيشون على مهن شاذة وعلى كنس القمامة ، جيش الخدم ذوى الأجور المنخفضة ، عمال الحصاد ، وعمال المصانع الذين يستقبلون معظم ما يتعلمونه من خلال صور وشعارات الاعلان ؟ ان احدى الرسائل التى تبدو واضحة تبلىها هى ان السعادة والانجاء ولون البشرة الابيض هى كلها أمور متصلة ببعضها البعض . وفى اقطار مثل المكسيك وفنزويلا حيث معظم السكان مازالوا يحملون آثارا قوية من أصولهم الهندية نجد ان لوحات الاعلان التى تصف « الحياة الطيبة » المعروضة للبيع تصور دائما رجالا ونساء شقر الشعر ، زرق العيون ، وأمريكى المظهر . واحد نتائج هذا الاعلان عن أن « الأبيض هو الجليل » هو تدعيم مشاعر الانحطاط التى هى أساس العقليّة الاستعمارية الراكدة سياسيا .

وفى المجتمعات التى حققت خطوات حقيقية فى اتجاه حل مشاكل البؤس الجاهلى والبطالة واللامساواة تمثلت الاستراتيجية التنظيمية الأساسية فى تعبئة الجماهير عن طريق تشجيع مشاعر الانتماء كفراد وأعضاء فى جماعة وطنية . لقد انتبه الزوار المتتالون للصين وكوبا وتاوانيا وكوريا الشمالية الى الحساس الحقيقى للناس للمساهمة فى ما قيل لهم مرارا وتكرارا بأنها تجارب اجتماعية عظيمة . وفى هذه الاقطار يطلب (بضم الياء) باستمرار من الناس أن يؤمنوا بانهم « شعب جديد » . قادر بالمكاناته وطاقاته على تحويل مجتمعاتهم بطرق لم تعترف فى تاريخ البشرية ، والنداء الأساسى المدعوم من قبل الدولة هو الاعتزاز الشخصى والوطنى . وعلى العكس فى المجتمعات التى تكون فيها وكالات الاعلان بمثابة وزارة الدعاية نجد النداء المعاكس هو الذى يصدر . والنتيجة هى تشجيع الاستخفاف بالثقافة المحلية والتبعية للثقافة الأجنبية . ويحكى المحلل النفسى (ميشيل ماكوبى) قصة زيارته لصانع فخار فى قرية مكسيكية يصنع أطباقا مرسومة زائفة من النوع الذى تدفع فيه أسعار مرتفعة فى نيويورك . ومع ذلك — ولتكريم زائره — قدم الصانع له طعام الفداء على أطباق بلاستيك تباع فى محلات (وولورث) . ورسالة المحلل الدولى

الخفية في الأقطار الفقيرة هي بالدقة « لا أنت ولا ما يمكن أن تخلقه
يساوى شيئا ذا وزن . ولسوف نبيع لك حضارة » .

ان الشواهد تتجمع في السنوات الأخيرة بأن غذاء نسبة ٤٠٪ - ٦٠٪
الأفقر من سكان العالم يزداد سوءا بالفعل . وفي دراسة لمعهد بروكز
عن مشاكل التغذية الدولية يلاحظ (الان بيرج) انه بينما زاد انتاج لحم
البقر في أمريكا الوسطى بشكل درامى خلال الستينيات فان استهلاك
الفرد من اللحم في هذه البلدان قد زاد زيادة هامشية او انخفض . وفي كوستاريكا ،
وهي اشد الحالات تطرفا ، زاد انتاج اللحم بين أوائل الستينيات وعام
١٩٧٠ بمقدار ٩٢٪ . ومع ذلك هبط استهلاك الفرد من اللحم بمقدار
٢٦٪ . والسبب كما يلاحظ (بيرج) هو أن اللحم لا يصب في البطون
الأمريكية اللاتينية وانما في مطاعم الهامبرجر في الولايات المتحدة . وفي
الهند حدث هبوط في انتاج واستهلاك اللبن لكل فرد ولما كان البيض يكلف
ما بين ٤٠ ، ٧٠ سنت للدسته فان هذه الاسعار تصبح مائنة لاستخدام
البيض كمصدر للبروتين . (خلال عام ١٩٦٩ بلغ استهلاك الأمريكى
المتوسط ٢١٤ بيضة بينما كان استهلاك الهندى المتوسط ٨ بيضات) .
ان تدهور القوة الشرائية الحقيقية لقراء العالم وتدفق القوى «الهامشية»
الى المدن يعنى أن عددا أكبر من الناس ياكلون طعاما أسوأ من ذى قبل .
(في الهند - يقول بيرج - لابد أن يكون للأسرة دخل من أربعة الى
خمس دولارات شهريا قبل أن تكون قادرة على تناول وجبة
ملائمة . لكن أكثر من ٦٠٪ من السكان يكسبون اقل من ذلك) .

ان الآثار المهلكة لمشكلة الجوع في العالم واضحة . ففى البرازيل
يمثل الأطفال دون سن الخامسة اقل من خمس السكان ، لكنهم مسئولون
عن أربعة أخماس الوفيات . ووفق دراسة (بيرج) فان سوء التغذية
هو السبب الأول فى ٥٧٪ من حالات وفيات الأطفال من سنة الى أربع
سنوات فى كل أمريكا اللاتينية . ان المعدلات العالية لوفيات الرضع ذات
صلة وثيقة بمعدلات المواليد المرتفعة التى تميز الأقطار الفقيرة (والعائلات
الفقرية فى الدول الغنية) . فالتاس فى هذه الأقطار ينجبون أطفالا أكثر
بأمل أن يعيش بعضهم . ويقدر (بيرج) أن حوالى بليون فرد فى العالم
يعانون اليوم من آثار سوء التغذية ، وأن أكثر من ٣٠٠ مليون طفل
يعانون من تأخر شديد فى نمو أبدانهم بسبب أنهم لا ياكلون ما يكفيهم .
ويقول خبير التغذية (مايرون وينيك) : « أكثر فلكثر تتدعم الشواهد بأن
سوء التغذية فى الطفولة يؤثر بشكل دائم على عقول الأطفال الذين عانوا
منه » . وحتى كل حالات سوء التغذية الأقل تسوء بسبب النبلد واللامبالاة
التي يختار المراتبون الأجانب الأصحاء غالبا أن يسموها كسلا ، ففى الهند
مثلا يقدر (بيرج) أن نقص فيتالامين أ هو السبب فى العمى لأكثر من

مليون نسمة ، وأن تكلفة العناية بمليون أعمى طوال حياتهم بمعدل ٢٥ دولار في العام هي أكثر من مليون دولار .

وفي نهاية الأمر ينبغي الحكم على ادعاء الشركات الدولية بأنها محركات للتنمية على ضوء أزمة الجوع في العالم . فالطعام للبقاء على قيد الحياة والمحافظة على القوة هو أكثر احتياجات الإنسان ضرورة ، وسوء التغذية الشديد هو في آن واحد نتيجة للفقر وسبب له . فالطاقة واليقظة الذهنية والابداع ترتبط كلها بما يأكله الإنسان . كتب جورج أورويل يوما : «أعتقد أنه يمكن التذليل عقلا على أن التغير في الغذاء أكثر أهمية من تغير العروش بل وحتى التغير في الديانة » . لقد حدثت تغيرات مثيرة في الغذاء وفي توزيع الطعام حول العالم في زماننا ، ولقد لعبت الشركات الدولية دورا هاما في هذه التغيرات .

إن مشكلة الجوع — كما بدأ يفهم خبراء التغذية — لا تستجيب لأي حل فني بسيط . (ان « الثورات الخضراء » التي كثر الحديث عنها والتي زادت المحاصيل بشكل درامى باستخدام هجائن جديدة ومخصبات وجرارات ... قد فاقمت من سوء توزيع الدخل وسوء التغذية في مناطق عديدة من العالم لأنها قضت على الفلاحين « الهامشين » الذين لم يكن في مقدورهم تبني التكنولوجيا الجديدة) . إن زيادة انتاج الغذاء لا تعنى بالضرورة طعاما أكثر للفقراء . والدارسون لمشكلة الجوع في العالم مثل العالم المكسيكى (كرانويوتو) يدركون الآن أن مشكلة الحصول على ضرورات التغذية الجيدة ينبغي أن تعالج كمشكلة بيئية ، بمعنى أن سوء التغذية هو ثمرة تفاعل دقيق بين مجموعة من الاختلالات الاجتماعية والاقتصادية والغذائية . لقد أصبح واضحا أنه يستحيل تحسين الغذاء دون تحسين توزيع الدخل والعمالة والأوضاع الصحية . ولهذا فإن الأفكار التي راجت عن التنمية خلال الستينيات يعاد النظر فيها الآن على ضوء مكتشفات جديدة . مثلا كان يظن أن الأمهات في أمريكا اللاتينية يعطين أطفالهن الرضع ثريدا قليل البروتين بدلا من اللبن بسبب جهلهن . وبدا الحل الواضح عندئذ هو حملة من منزل الى منزل تدعو الى شرب لبن أكثر . لكن اتضح للدكتور (كرانويوتو) أن لدى نساء الهنود في ريف المكسيك نمطا أفضل من هؤلاء الأطباء ذوى النوايا الحسنة الذين يقدمون لهم النصيح . فالسبب في أن الأمهات لم يتحمسن لاعطاء أطفالهن لبنا هو أن كثيرا من الأطفال كانوا يموتون من الاسهال . فالبروتينات مثل البيض واللبن واللحم مرتع ممتاز لنمو البكتيريا ، بينما المواد قليلة البروتين مثل الثريد ليست أماكن ملائمة لنمو الجراثيم . وهكذا يستنتج (كرانويوتو) أن ثمن بقاء « الهامشين » في مجتمع غير قادر أو غير راغب في تحسين الأحوال الصحية هو سوء التغذية .

وبينما يظل من المهم أن نفهم هذه العلاقات البيئية التي تساهم في مشكلة سوء التغذية ، فإن السبب الرئيسي للجوع يظل كما كان دائما : اكل اقل مما ينبغي . والسبب المعتاد في أن الناس ياكلون اقل مما ينبغي هو أنهم ليس لديهم ما يكفي من النقود . فللتدهور المطلق في استهلاك الملايين الذين يمثلون نسبة من ٤٠٪ الى ٦٠٪ الأمر في العالم هو نتيجة مباشرة لزيادة التركيز في توزيع الدخل . ان غذاء الطبقة الوسطى في أجزاء كثيرة من العالم يتحسن بشكل درامى . فبالجيل الجديدة من اليابانيين أطول قامة وأكبر وزنا من الأجيال السابقة ، أما الشرائح الدنيا فقد أصبح بقاؤها على قيد الحياة أكثر صعوبة .

ان (ماريا سوزا) أم — عمرها ثلاثون عام — لخمسة أطفال (بعد وفاة طفلين) وتعيش بدون ماء ساخن وبدون مجارى أو كهرباء في كوخ من الطين في شمال شرق البرازيل . وفي عام ١٩٧٢ أجرت صحيفة « وول ستريت جورنال » مقابلة صحفية معها ، ومما قالتها : « ان الأحوال أسوأ اليوم مما كانت . فنحن الآن نحصل على بيضتين في الاسبوع ، ولا نستطيع شراء برتقال أو موز » . ان احصاءات البرازيل توضح ان منطقة شمال شرق البرازيل تنمو بمعدلات أسرع من معدل النمو الوطنى الهائل الذى متوسطه ٩.٨٪ سنويا في الفترة ١٩٦٨ — ١٩٧٢ . ومع ذلك يقول تقرير لوزارة الخارجية الأمريكية عن هذه المنطقة : « بالنسبة لهؤلاء العمال الذين يعملون كاملا أو بشكل جزئى من بين الثلثين الأدنى اجرا من قوة العمل ... لم يزد الدخل الحقيقى في السنوات الخمس الأخيرة وربما انخفض » . وتلاحظ صحيفة « وول ستريت جورنال » أن المصانع التي اندمجت الى الظهور في المنطقة نتيجة حوافز ضريبية حكومية وعوامل أخرى تستخدم الآن حوالى ٩٠٠ ألف عامل . لكن حوالى ثلثي هؤلاء العمال يحصلون على اقل من ٣٠ دولار شهريا ، وهو الحد الأدنى الذى تعترف به احصاءات الحكومة لكى يبقى الانسان على قيد الحياة في المدن . وفي المزارع يعيش ٨٠٪ من العائلات على اقل من ٥٠ دولار في العام . ومعدل وفيات الرضع هي ثمانية امثال مثيلاتها في الولايات المتحدة . ووفقا لخبير تغذية يعمل في هذه المنطقة ويدعى (نلسن شيفز) فان « ٢٠٪ من أطفال الحزام الساحلى للمنطقة يعانون من سوء التغذية الى حد اطلاق أمخاخم بطول الحياة . واكثر من هذا ان ملايين في المنطقة يقومون بمرسة امراض منهكة تستنزف طاقتهم وتؤدى الى الوفاة المبكرة » .

وعن واحد من هؤلاء — مانويل جوزى ٣٧ سنة — يتحدث صحيفة وول ستريت جورنال (في تحقيقها السالف الذكر) فتقول انه بلغ من

الضعف بسبب الجوع حدا لم يعد قادرا معه على العمل في حقول قصب السكر حيث يمكن أن يكسب ٦٠ سنت يوميا ، وهو « يمشي حوالى ١٥ ميل في طريق دائرى الى (ريصيف) ثلاث مرات اسبوعيا للشحادة حتى يعول زوجته الحامل واطفاله الثلاثة . أما اطفاله الخمسة فقد ماتوا » .

وينبغى القول ان الشركات الدولية قد عقدت مشكلة الجوع في العالم من ثلاثة نواحي . فالولا ساهمت هذه الشركات في تركز الدخل وزيادة البطالة . وثانيا من خلال سيطرتها على مزيد من الاراضى الزراعية في الدول الفقيرة عقدت الادارة الرأسمالية للزراعة مشكلة توزيع الغذاء . فللائنسب تجاريا هو زراعة محاصيل عالية الربح للتصدير بدلا من زراعة قمح أو ذرة أو أرز لاعالة سكان محليين ليس لديهم قدرة على دفع الثمن . في كولومبيا مثلا نجد أن تخصيص هكتار لزراعة القطنفل يحقق ايرادا قدره مليون بيسوس في العام بينما تؤدى زراعة هكتار قمحا أو ذرة الى ايراد قدره ١٢٥٠٠ بيسوس . ونتيجة لذلك فان على كولومبيا مثل معظم الاقطار الفقيرة في أمريكا اللاتينية أن تستخدم النقد الاجنبى الشحيح لاستيراد مواد غذائية أساسية . ان توجهات التنمية لدى الشركات الدولية تتمثل في زيادة انتاج مواد ككالبية مثل الفواولة والزنايق التى يطلبها سوق المدن الدولية . لكن النقود الناتجة لا تتدفق الى الغالبية الجائعة ، وهؤلاء الذين تعودوا أن يعيشوا على الخضروات والفواكه المحلية يجدون الآن أسطارها فوق طاقتهم . ويحذر الخبير الزراعى (رودولفو ستانفهاجن) من أن المكسيك على وشك أن تواجه أزمة غذاء حادة لأن الادارة الرأسمالية للزراعة التى تسيطر على نصيب متزايد من الانتاج تتخذ من الدولارات — بدلا من البروتين والسعر الحرارى — مقياسا لما يجب أن يزرع ، وان ما يزرع من غذاء يصدر بشكل متزايد .

واخيرا فان سيطرة الشركات الدولية الايديولوجية من خلال الاعلان قد ساعدت على تغيير العادات الغذائية للفقراء بشكل سيء . وابتداء من عام ١٩٦٦ بدأت شركات الغذاء الدولية بحوثا عن أغذية بروتينية قليلة التكلفة مثل حبوب حنطة للأطفال والمشروبات الخفيفة وشبيه اللبن والحلوى والشوربات . الخ . وفى عام ١٩٦٨ ظهرت مجموعة من هذه المنتجات فى السوق . لقد استجوب (بيرج) عددا من شركات الغذاء والدواء التى حاولت ادخال هذه المنتجات فى الهند ووجد أن « صورة الشركة الدولية هى أهم عامل يؤثر على قرار الشركة فى التدخل » . وبينما هناك « خيط قوى من المسؤولية الاجتماعية » يشد بعض المسؤولين فى هذه الشركات لهذا العمل الا أن حقيقة أن الدافع الأساسى للعمل هو تجميل صورة الشركة تعنى أن « مساهمة الشركات الدولية فى التغذية

الوطنية هي على الأرجح رمزية » . لقد اعترفت الشركات التي تم استجوابها بأن منتجاتها الجديدة موجهة الى مستويات الدخل المتوسطة والأعلى . وقال لنا أحد مديري شركة بريطانية من هذه الشركات الدولية: « انها لحقيقة محزنة أن معظم منتجات التغذية التي تسوقها الشركات التجارية موجهة الى الجزء من المجتمع الأقل احتياجا لها » . وقال مدير آخر أنه « حتى لو حصلنا على مدخلات هذه المنتجات مجانا فلان تكلفة التمثلة وحدها تجعلها فوق طاقة الغالبية التي هي في أشد الحاجة اليها » .

ويقول (دريك جيليف) - أحد خبراء التغذية المرموقين : « ان صناعة الغذاء في الاقطار النامية قد أصبحت كارثة ... علامة سلبية » . فهذه الشركات تستخدم حملة الاعلانات للاستفادة مما يسميه (برج) « الوعى الغذائى » . وتبين أبحاث (روى) في غرب البنجال أن العائلات الفقيرة تشتري تحت تأثير حملات الاعلان أطعمة أطفال من انتاج هذه الشركات بأسعار باهظة بينما يمكنهم أن يشتروا لبن الأبقار بأسعار أقل من ذلك كثيرا . لقد اغرتهم الاعلانات - بكل زائف - بأن الغذاء المقلب ذو قيمة غذائية استثنائية . وفي منطقة الكاريبي - كما يقول برج - تستخدم الشركات ممرضات للحصول على أسماء الأمهات حديثات الولادة من المستشفيات ، وللذهاب الى بيوتهن لاعطائهن عينات مجانية ومواد اعلانية .

وفي دراساته عن تغير العادات الغذائية في قرى المكسيك وجد (كرافيتو) أن السلعتين التي يريدها الفلاحون ويشترونها بمجرد تعرضهم لرسالة الاعلان هي العيش الأبيض والمشروب الخفيف . وهكذا يحل العيش محل كمكة الذرة ، وربما كان في هذا بعض الكسب من ناحية البروتين والفيتامينات وأن كانت هناك خسارة من ناحية الكالسيوم . لكن أهم اثر لهذا التغير في العادات الغذائية في القرى الفقيرة هي أن العادات الجديدة تستهلك نصيبا أكبر من الميزانية الغذائية للأسرة على ضعفها فالكوكاكولا مثلا هي من ناحية القيمة الغذائية وسيلة لاستهلاك سكر مستورد بسعر عال . ان الناس يحبون طعمها هناك لكن شعبيتها تعود كما يوضح (للبرت مستردز بيرج) . الى حملات الاعلان لهذه الشركات الضخمة . وهو يقول بإرتياح : « لقد كان معروفا منذ أمد طويل في اقرى مناطق المكسيك حيث تلعب المشروبات الخفيفة دورا وظيفيا في الغذاء . . ان الانواع الدولية من المشروبات مثل الكوكا والبيبسى هي القائدة لا الانواع المحلية . وبالمثل فان الصبى اللاجئ الفلسطيني ماسح الاحذية في بيروت يوفر بخس قروش من أجل كوكاكولا حقيقية بسعر ضعف الكولا

المحبة » . واثنتيجة هو ما يسميه خبير التغذية (جيليف) « سوء تغذية لأسباب تجارية » . فليس من الشاذ الآن في المكسيك — كما يقول أطباء قرى الريف — أن تباع العائلة القليل من البيض والدجاج الذي تمهدته لشراء كوكاكولا للوالد بينما الأطفال يذبلون لنقص البروتين .

ان الشركات الدولية تقول انها غير مسئولة اذا اراد اناس بدائيون اشباع اذواقهم على حساب اطفالهم وصحتهم ، وهى تقول انها كلما حاولت أن تباع غذاء لا تجد المشتري . لكن الحقيقة هى أن هذه الشركات تستثمر بغزارة فى حملات اعلان لبيع منتجات ذات قيمة هامشية غذائيا لأناس هامشين اقتصاديا . وكمثال على ما يسميه (بيرج) حملات « التعليم المعادى للتغذية » التى تقوم بها شركات الغذاء الدولية ظهور اعلان عن دقيق الذرة به صورة طفل قوى نشيط لاعطاء الانطباع الزائف بأن هذا الغذاء التقليدى للأ بطون الفقراء هو بالفعل شيء جيد لهم . ويدعى (البرت ستريديز بيرج) فى مجلة (عصر الاعلان) ان قرى العالم وقبائله « حريصة على أن تصبح مستهلكة » ، والمشكلة كما يقول هى « ايجاد منتجات يمكن تسعيرها فى حدود قدرتهم المالية ومع ذلك تكون قادرة على تغطية تكلفة الاعلان وتحقيق ربح مناسب » . لقد نجحت حملات الشركات الدولية فى زيادة استهلاك العيش الأبيض والبطوى والمشروبات الخفيفة بين أفقر الناس فى العالم ، وذلك باقتناعهم أن المركز والملائمة والمذاق الطو أهم من التغذية .

لقد استخدمت الشركات الدولية روائعها الضخمة للسلطة — رأس المال المالى ، التكنولوجيا ، المهارات التنظيمية ، ووسائل الاتصال الجماهيرية — خلق مركز عالمى للتسويق حيث فقراء العالم مدعوون لشراء وجبات خفيفة باهظة الثمن ، ولخلق مصنع عالمى به أقل القليل من العمالة البشرية . ويتضح أن رؤية المديرين الدوليين لما يسمى بـ « العالم الواحد » هى فى الحقيقة رؤية لعالمين مختلفين ... أحدهما يصور الرخاء المتزايد لطبقة متوسطة دولية صغيرة العدد ، والاخر البؤس المتزايد لغالبية العائلة البشرية . فمتطلبات الربح ومتطلبات البقاء على قيد الحياة هى فى تناقض واضح .

فاروق منيب بين رحلة الابداع ..

وعذاب الموت في الغربة

محمد صدقي

بين الكثير من الكتاب المصريين الذين تجاوزوا على جبهة العمل الثقافي مشاق استمرار رحلة التعبير الأمين عن حلم الشعب المصري في المعدل الاجتماعي والحرية منذ الخمسينات حتى اليوم .. كان الكاتب القصاص فاروق منيب ، الذي تحمل بشرف وأصالة قدرة الصمود وعدم الاستسلام لقسوة ظروف المعاناة الثقافية والحياتية ومطاحنة عذاب الموت في الغربة ..

تعرفت بالفنسان فاروق منيب ، الانسان الفلاح الطيب القلب ، الثابت الرأي ، الذي لم يعرف اليأس طريقا الى وجدانه في صيف عام ١٩٥٤ .. وازدادت صداقتنا توطدا حين أصبح رفيقا لنا في ندوة أدبية مغلقة كنا نعتدها مساء كل اربعاء ، نحن ستة من الكتاب والشعراء الشباب هم جيلى عبد الرحمن ، وتاج السر الحسن ، ونجيب سرور ، وسيد جاد ، وبدر نشأت ..

كان مقر الندوة أحد مقاهى حى عابدين ، وكانت مقهى فقيرة غريبة الطابع ، تقع في نهاية حارة ضيقة مسدودة ، تسهر حتى الصباح لا باب لها حتى تغلق ، يتردد عليها عدد من عمال النقش والبويات والمعمار ..

كنا نسمى هذه المقهى — مقهى الحرامية — اذ لا أحد يعرفها او يتردد عليها من أصدقائنا المهتمين بالثقافة ، نقضى سهرتنا فيها نحن الستة فقط .. نقرأ لبعضنا إنتاجنا من القصص والقصائد والمقالات ، نناقش ونتشاجر ونسلمر حتى آخر الليل .

أذكر جيدا عن تلك الفترة أن فاروق منيب كان قادما مثل أغلبنا الى القاهرة منذ نحو عامين من قرية انشاص بمحافظة الشرقية ، وهى قرية تقع بين اقطاعيات الأسرة المالكة التى كانت تكثر الأحاديث بعد قيسام ثورة يوليو عن مآسى حياة فلاحيهها ..

كان فاروق منيب بقلامته الطويلة وبنائه الوثيق التركيب ، بصوته الجهوري الواثق الموحى بالصدق والبساطة ، فلاحا خالصا فى ملابس أبناء المدينة .. غضوبا بالصدق لغير ما يراه حقا ، يجمع بين اهابه كل ملامح وصفات والده الفلاح المزارع الذى لا يملك أرضا ، غير بضع فدادين ، تعد على أصابع اليد الواحدة ، والذى كثيرا ما حدثنا عن حياته وكفاحه الباسل من أجل تعليم أخوته .. لكنه - فاروق - كان يؤمن ايمانا عميقا انه صاحب حق فى أن يعيش كريما ، ويعيش معه الناس كرماء على غير ما رأهم فى القرية أيام طفولته وصباه .. كان يتحدث بيننا رافضا الواقع الذى نحياه ، آملا دائما أن يسير كل شئ الى أفضل .. وأنه رغم أحداث الثورة التى تتداعى امواجهها وتيارات عواصفها فى وجوهنا .. فلا بد علينا أن نقبض بعزيمة جسورة وصبوره على مجاديف قوارب أحلامنا وسط العواصف ، نسيطر عليها باصرار .. حتى تصل بنا الى مرافئ تحقيق الحلم بالعدل الاجتماعى ، والطموح الى حريات أوسع فى التعبير وممارسة الوجود المشرف ..

✽✽✽ فى تلك الفترة كان فاروق منيب ينشر قصصه فى مجلات روزاليوسف ، والثقافة الوطنية والآداب ، والعربى ، والاذاعة .. كما كان يخطف الى ندوة رابطة الادب الحديث كل ثلاثاء ، وندوة نجيب محفوظ فى كازينو أوبرا كل صباح جمعة .. بالإضافة الى لقاءاتنا اليومية ظهرا فى مقهى - القمر - أمام المحكمة المختلطة .. وهو اللقاء اليومى الذى كان يضم عادة الفتاتين التشكيليين مصطفى حسين وحسن حاكم كما أصبح عضوا فى جمعية الأدباء ، وندى القصة ، ثم انضم بعد ذلك الى أسرة الصفحة الأدبية بجريدة المساء التى نشرت الكثير من قصصه وتحقيقاته الأدبية . حتى ظهرت له أول مجموعة قصصية باسم - الديك الأحمر - عام ١٩٥٦ تلك التى احتلت بها عدد من النقاد والكتاب .

هكذا بدأ نجم فاروق منيب يصعد ، توالى نشر قصصه ، أصبح معروفا بين الكتاب والنقاد ، بدأت هموم ابداعه الفنى تعلو نغماتها فى مناقشاته ، بدأ فى كتابة مسرحية لم يتهها باسم - التفتيش - وفى تلك الفترة تزوج بزميلته السيدة ثريا حدى ، وترك كلية الحقوق بعد عامين دراسيين ، ليلتحق بكلية الآداب التى تخرج منها عام ١٩٥٨

كانت معالم حياته التعليمية والثقافية والاسرية قد تحددت أكثر ، وتبلورت أفكاره الأساسية مع ظروف وأحداث تلك الفترة ١٩٥٧ - ١٩٥٨ في الحلم بوجود تجمع للمثقفين المصريين الذين على شاكلته ، يدافع عن حقوقهم ، ينظم تواجدهم في الحياة الثقافية .

كان يردد كثيرا في تلك الفترة « ان تواجدى في أسرة تحرير المساء ، وانت في روزاليوسف ، وغيرك ، وغيرى في جمعية الأدباء ونقابة الصحفيين لابد ان تجمعه دلالة فكرية لهلا ملاحها الخاصة ، لابد أن يكون له اثره الفعال والىجابهى . . ان تأثير المثقف المصرى قيمته فى أنه هو الذى يكون الرأى العام بالمقالات والاحاديث والتحقيقات الصحفية . . بالخبر . . بالقصة . . بالقصيدة . . لان تأثيرنا ان لم يشارك فى التعبيرات السياسية والاجتماعية بشكل فعال ، فهو على الأقل سيفسر الحاضر ويرسم صورة موحية بالمستقبل . .

كان يتحدث كثيرا بهيمومه وامانيه ، كان يشكو صداعا دائما يوجعه ، يؤرقه . . كان يشكو مرضا يسميه صمت المثقفين على ما يحدث . .

كان دائما يؤكد بان المثقف الذى لا قضية له يحيا ويعمل من اجلها هو مثقف سلبى لا منتبى ، يعتز به قارئه صفة ، ويرفضه صفة ، لأنه كاتب لا ينتمى الا لاهوائه المتغيرة ومصالحه المتنوعة ، المتحركة الغايات . .

(عالم فاروق القصصى)

خلال الفترة من عام ١٩٥٦ حتى ١٩٧٨ نشرت لفاروق منيب ست مجموعات قصصية هى الديك الاحمر ، وذاثر الصبلح ، واحزان الربيع ، وآدم الصغير ، وعابروا سبيل ، وآدم الكبير . . وهى المجموعات التى تحدد ابرز معالم دنياه القصصية فنيا ، وما وراء رؤياه الابداعية ، وموقفه من الفن والحياة . .

ذلك بالاضافة الى قصصه القليلة الأخرى التى نشرها خلال مرضه فى الغربة ببعض الصحف والمجلات المصرية والعربية ، او انبعت من القسم العربى بالاذاعة البريطانية ، ومقالاته ويومياته بجريدة الجمهورية . .

أبرز ملامح هذا العالم القصصى كانت روعة اخلاصه الشديد المتفانى فى تصوير حيلة الريف والفلاح المصرى حيث نشأ فاروق فى قريته بين أسرته ، ومارس احساسات الطفولة والصبا وبداية مرحلة الرجولة . .

القرية المصرية بكل تفاصيل عالمها ، الفلاح بأهليته البسيطة ،
واقعه المادى وقرائه الانسانى الفلاح الاصيل بعذاباته وجوده ،
بوداعته ، بحبه للأرض ، وسعادته بالحصول ، بعلاقات الناس هناك
بالزرع والضرع ، بالشجرة والثمرة والبقرة ، بالشادوف والنورج والشاة
والحصار ، حتى الكلاب والقطط والطيور تجدها أبطلالا يفيض نهر الحياة
بهم فى قريته مصطدمين بالواقع يؤثر فيهم ، يستجيبون له ويقاومونه ،
ويصور فاروق ذلك التأثير والتأثر الى قارئه فى بساطة وصدق وبراعة
فنية .

فى حوار ابطاله الذى يجريه سهلا بسيطا مفعنا بالصدق الواقعى ،
وفى عفوية فنية لها ايقاعها المتميز والمؤثر .

✽ فى العديد من قصص فاروق منيب نلتهم المعانى الانسانية
والاحداث والحوارات بينه وبين أبيه وأمه وزوجته وأولاده .. بين جيرانه
.. وعامة الناس من بسطاء الريف ، كما تتجاوب العلاقات الانسانية
وتضطرم بين الموظف الصغير والعمال مستقطر خلال وصفه الدقيق
البارع عصر القيم الانسانية ، والمشاعر العذبة البسيطة والموحية بجليل
المعانى والتجارب .

✽ لكن الكثير من قصصه ايضا كانت تستخدم الطبيعة المصرية فى
الريف ، كإطار بارز موشى بالتفاصيل الدقيقة الجوهرية والذى فى عمقه
أحداث القصص .. كان وصفه للطبيعة المصرية فى الريف منفذا للتعبير عن
سخطها وكرم عطائها للفلاح المؤمن بها .. العاشق لها ، وعن الثقة فى
جهد الانسان المبذول فى العمل الشاق ، ومن قدرات ذلك الانسان الرائع ،
وصدق ايمانه بالحياة الحاضرة رغم قسوتها ، ثم عميق ايمانه بالأزلى مع ذلك
فى المستقبل .

✽ غير أن الأحداث الوطنية والقومية لا تفتقدها قصص فاروق منيب ،
فهى عادة ما تأتى كخلفية مؤثرة وموحية فى أحداث قصصه .

✽ فتورة يوليو ١٩٥٢ بما سبقها من واقع عاناه الشعب ،
وما أرهصت به من تفاعلات وصدمات وأحداث يرضى عنها ، أو يصرعها ،
أو يحلم بتغييرات فيها ، تلوح كأضواء المرايا العاكسة فى ثنايا الكثير من
قصصه .. كذلك القصص التى تناولت مباشرة أو ابعاء أحداث عدوان
١٩٥٦ ، والقرارات الاشتراكية ، ونكسة حرب ١٩٦٧ .. وحرب
اكتوبر ١٩٧٣.

✽ حقيقة .. كان فاروق منيب من بين أكثرنا كتاب القصة القصيرة زملاء مرحلته المهومين بمصر حبا لحياة القرية ، وأدراكا لفهم نفسيات أهلها ، ولذلك كان تعبيره عن القرية والفلاح المصرى ميلاده وملاعب طفولته ، حبه وزواجه ، ووفاته ، زراعته وتجارته ، حزنه وفرحه ، صور تفسوح منها الرائحة الحقيقية للريف المصرى وحياته .

كانت اهتماماته بهوم الناس فى قريته عامة وفى مجتمعه الخاص بين زملاء عمله وأصدقائه وقراءه تجد انعكاسها فى أطراف ذلك الحزن الرقيق والمؤثر ملحوظة بين ثنايا قصصه ، كما هى واضحة فى عناوين الكثير منها ، مثل قصص « تأملات حزينة - الجرح والورده - لحظة تعب - سام - ابتسامة شاحبة - أحزان الربيع - قرنفل فى وادى الموت - أحلام ضائعة ...

ومع ذلك .. فروح فاروق الشامخة النبيلة ، التواقة المشوقة لمباهج الحياة وروعتها .. هى كنهايات الكثير من قصصه أيضا ، ومصائر أبطاله ممن يعانون من ضراوة الواقع قوية حساسة رقيقة ، دؤوبة الصبر ، مصرة على العدل ، تأبى عادة إلا أن تتهلل للحياة تفرح بها ، تتصارع معها ، تقاوم الاحباط ، وتستجيب للمعاناة حتى تنتصر فى النهاية ، أو تموت تاركة بذرة أمل خصب .. عابرة أبدا جسر الرجاء نحو آفاق الحلم بعالم عادل وسعيد ..

✽ ملح هام آخر من عالم فاروق منيب القصاص .. هو كيف يحكى لك بكلمات جبلته البسيطة التركيب ، السهلة التعبير ، وببساطة انسانية مؤثرة وموحية .. لكنها فى بساطتها لا تقل فى عمقها الذى يؤثر به عن بساطة ذكاء القارئ اللامح ..

انه وهو يحكى لك عن عالم الأطفال يعطيك حزن الكبار ، كأنما الزمن والواقع المأساوى قد أشاخ تجارب أولئك الأطفال وهم لا يزالون فى عمر الزهور ..

لكن الأروع من كل ذلك أن فاروق يحكى لك فى قصصه عن الأطفال ، وكأنك تجد نفسك وانت تقرا كأنها قد تحولت الى طفل كبير صديق له ، تعرفه ، وقادر ماتزال على ممارسة الدهشة والانبهار من عالمه الذى يصوره ، أو يحكى لك عنه ..

✽ حتى وهو يصور لك مأساة الرجل العجوز ، والمرأة الصبية العاشقة ، والمجروح من ظلم قديم قاهر .. تتعذب أنت أيضا بأحزانهم

وأشواقهم .. فهو يعرض لك تلك الصور والأحداث ببساطة كأنها هو يحكى لك طرائف مآسى الكون وعجائبه غير المضمينة .. يجرعك معنى المساسة ، وهو يربت على ظهرك .. يحتضن ذراعك بذراعه .. مبتسما .. تشدد وأنت تتأمل معنى .. هذه بضغ من حياتنا التي لا بد أن نتقبلها ، نحياها ، ونحن نحاول أن نغيرها كما عاشها أبطال تلك القصص ..

عن المعاناة .. والفربة .. والنهاية ..

✽ ... وأغيب عن عالم فاروق منيب ورنائق رحلته الابداعية في عالم القصة أكثر من خمس سنوات لا القياه ، وان كنت أتابعه فيها اسمعه على البعد البعيد عن نشاطه الابداعى وحياته الخاصة ، او يصل الى خلسة مقرعوا خلال رحلة منفاى معتقلا بالواطات حتى أعود القياه في منتصف عام ١٩٦٤

أعود للقائه زميلا محررا معه في « الجمهورية » يأخذنى نسهر ذات مساء سهرة طويلة على شاطئ النيل قرب منزله بالمعادي ..

في غمرة وجد انسانى وثقافى راح يبشئ معنى على شاطئ النيل صديقه الذى طالما باح له بمكون خواطره نحووه ونحو ناسه ، يسألنى ويسألنى بالأشواق الفياضة عن تجربتى ، ثم يفيض خلال همومه وأحزان معاناته خلال تلك السنوات المأساوية يهمس ويهدر يحكى .. ويحكى ...

« هكذا في أول يوم من أيام عام ١٩٥٩ أفانجأ يا عزيزى بعبزى عن رؤية الكثير من الوجوه .. لم تكونوا وحدكم .. كانت الغيمات السوداء تظلل السماء كلها حتى نزل المطر ... ثم هكذا نلتقى بعد كل ذلك في ضوء القمر وستر الليل ، ومصر رغم ذلك رائعة بتحقيق حلم استقلالها الوطنى وقرارات التأميم ، والسد ، وسياسة عدم الانحياز ، والتصنيع والتعليم والامل في ثورة ثقافية ، والمسرح قد بدأ يزدهر وكتساب القصة تتواكب أعمالهم .. هل تتصور أننى أفكر في كتابة مسرحية عن تفقيش الملك قرب قريتنا .. وهيا اين قصصك تنشرها في مجموعة جديدة ، هاهو حلننا بمصر القوية تبدو تباشر أضوائه في الأفق وان بعدت رؤياه ، اكاد ابصرها رغم سدول أستار الليل .. ومع ذلك أشعر أننى منفى داخل ذاتى ببوابع وأفراح غامضة ، لا يستطيع تلمى أن يبوح بكل نجواه كما أريد على الورق مطبوعا منشورا لكل الناس .. المجموعات التى قدمتها لك ليست هى كل امكانياتى في العطاء ..

✽ وأحاديثنا معا بعد ذلك شتى تتواكب ، حتى يبدأ بعد شهور يشكو لى من ألم مرض الكلى الذى بدأ ينغص عليه لياليه ويعالجه دون

جدوى ، موزع المشاعر بين الطق والامل ، ومشاكل العلاج ومجموعته الجديدة « أحزان الربيع » تنشر ويحتفى بها النقاد ، لتتوالى بعد ذلك قصصه ويوميته بالجمهورية ، ويلمع أكثر اسمه ، تنوطد علاقاته الحميمة بكتاب القصة فى مصر والعالم العربى ، يفيض حماسه ، ومؤازرته لى تسعدنى وهو يتحسس لباب « نادى أدباء الأتاليم » الذى اشرف عليه فى جريدة الجمهورية ، يسافر معى مشاركا فى عدة ندوات ولقاءات بالأدباء والشعراء فى مدن محافظات مصر النائية ، سعيذا بالسفر مشتاقا اليه بروح فداية دون أن يشكو آلام المرض التى بدأت تزداد عليه وتبدوا علاماتها على بشرته رغم صعوبات السفر وغمرات اللقاء بالأدباء الشبان والعودة بعد منتصف الليل بوسائل مريحة ومتعبة ، حتى يتأكد له تشخيص الأدباء بمرض الكلى وخطورته ، وأنه لابد له من السفر للعلاج بالخارج مع صعوبات تنفيذ ذلك ..

✽ هكذا يدخل فاروق دوامة معاناة المرض وآلامه الجسدية والنفسية ، ومعامل التحاليل ، والعينات الطبية ، وصورة الكلى من خلف وصورة الكلى من الجانب ، حتى يدخل المستشفى العسكرى بالمعادى وأزوره مرات لاتعذب كل مرة بلقائه وهو موجوع مشدود الى أنابيب تغيير الدم .. تروعنى آثار غرس الابر الزرقاء والدامية فى ذراعه ، وقراءة تقارير الأطباء ، وروشتات العلاج وأحاديث الزوار ، بما تعكبه على نفسيته الشفافة من قلق نفسى ، مع اصراره على الاستمرار رغم ذلك فى مواصلة الكتابة ليوميته بالجمهورية ، وأحاديث الآمال العريضة فى المستقبل بعد الشفاء لازالت على شفثيه ..

الشفاء .. والامل .. والصبر على المعاناة ورحلة طويلة مضنية مع اجراءات الروتين من اجل العلاج بالكلى الصناعية فى لندن على حساب الدولة .

ذلك كان هو الامل الوحيد أمامه وأمانه ..

تجربة مواجهة الموت فى كل لحظة ، والتهديد بخطر عجزه عن السفر ثم السفر والمعاناة فى لندن حيث عدد الأصدقاء يقل .. تصبح العلاقات الحميمة كلمات على ورق الرسائل .. يالها من تجربة تعجز حروف الكلمات مهما أوتيت من قدرة على التعبير عنها .. التجربة التى غالباً ما ترمى بن تقدر عليه فى جب مظلم من الاكتئاب واليأس وتفضيل راحة الموت على عذابها وقلقها .

ولكن فاروق منيب بقلبه الكبير المعابر بالصبر والقدرة المذهلة على التحمل يستطيع أن يواجه مأساة قطع تكاليف العلاج عنه مرات .. لولا بسالة وقوف زوجته الونية وأسرته وبعض أصدقائه الى جواره .

مستمعنا فاروق في صبره بقلبه يظل يواصل الكتابة بفرح طفولي رغم قسوة آلامه وهو يظل يواصل العلاج في شقته بالحدى ضواحي لندن شهرا وراء شهر ، يقوم صباحا يدخل الخيمة الطبية المتامة في فناء المنزل. لى يعمد الى جهاز فيها يسحب دمه وينقيه ، ثم يعيده الى شرايين جسده المنهك ..

يفعل ذلك يكرره ثلاث مرات كل اسبوع منتظرا مع الصبر الاليم دوره للحصول على كلية بشرية بديلة ، حتى ينالها بعد شهور عذاب اليم ودائم ، في جو عزلة مفروضة ، حتى يحصل اخيرا على الكلية البشرية ، وتجرى له عملية زرعها في مستشفى « رويال » بلندن .. لكن مضاعفات العملية تؤدي الى تقليل مناعته الجسدية فبد امراض اخرى اخذت تتواكب على تعذيب جسده المنهك .. فيصاب بعدة امراض تقاربت بقارب رحلته المضنية الدامية الى شاطئ فردوس النهاية. بعد احد عشر عاما من عذاب الغربة ، ومنفى المرض ، وآلام الاشواق للآمل ..

— المرفأ الأخير —

وصل قارب رحلة العذاب بفاروق الى مرفأ النهاية .. فماذا كان يتوج حياته العاصفة واخذناه عنه من رسائله لأصدقائه المناضلين والأدباء .. ؟!

رسائله التي لو جمعت لسجلت سفرا رائعا يحكى لنا عن الدعوة للصدود ، والصبر على المعاناة ، وحب تراب مصر وأهلها ..

ان أروع رسالة تركها فاروق منيب .. رسالة لم يكتبها بقلبه ، وانما كتبها بلحبه الذى عانى ، ودمه الذى غيره آلاف المرات في شرايين جسده ..

تلك الرسالة هي وصيته لزوجته وولديه في آخر ساعات عمره « .. أريد أن يدفن جثمانى هنا في لندن » ..

لماذا اختار فاروق منيب هذا الاختيار الغريب .. وهو المتيم بحب مصر وأهلها .. ؟!

ذلك سر الرسالة التي أراد أن يظل جسده يرسلها من مثواه هناك الينا في القاهرة ، كلما تذكرناه في ذكراه ، أو في أى مناسبة .. رسالة

انه عاش مقاوما ، طيبا ، محبا للجميع .. لا يطلب شيئا بشكوى ..
دون أن يضعف ، أو يفضب أسى لمعاناته ، أو يكتب سطرًا يعبر من
خلاله عن ضيق أو عتاب ..

✽ بل لقد أهدانا فاروق في آخر أيامه وهو يقتلب على جمر المعاناة
رائعته التي ظل يكتبها شهورا — رواية أيام الأمل — التي أودع فيها
كل أسرار آلامه التي كتبها عن أقرب المقربين إليه .. وهى الرواية التي
تحمس لنشرها الفنان حسن فؤاد في مجلة صباح الخير ، والتي تصور
عبق وصدق مشاعره في المرحلة الأولى من محنته منذ اكتشاف المرض
القاتل .. حتى صدور القرار بسفره وعذاب مفادته وطنه باحساس
انه قد لا يعود ...

✽ خاتمة أخيرة

✽ سوف أظل أقول ... لا

في آخر قصة قصيرة كتبها فاروق منيب ونشرت بجريدة المساء بعد
وفاته يوم ٢٦ سبتمبر سنة ١٩٨٣ بأسبوع تحت اسم — آه .. يازمن —
يتحدث فاروق بين سطورها الدامية وكأنه يرثى نفسه .. أو يسجل
آخر متولاته .. يقول :

» .. مرت أمامى اعوام القهر التى تريد ان تحنى قامات الرجال
الشجعان ، كما مرت الأيام التى تصنع الإرادة والصبر والذكاء ..

هذه الحروف هى سبب سعادتى وشقتى ، حروف الكلمات التى
منها كلمة واحدة يمكن أن تودى بالإنسان الى حبل المشنقة .. حيث عادة
يبدأ الكتاب بكلمة نعم .. ولكنى بدأت بكلمة لا ... وسوف أظل أقول
لا .. وأنا أعمل ..

.....

وآه .. يا زمن .. بوتقة الحزن تكبر ونا أريد أن انام لاصحو فاكتب
.. واكتب ..

شعرت بذراعى الأيسر يؤلمنى .. فى الصباح كنت خائفا ومزعورا ،
قبيلات الأبر فى النزاع لم يعد لها مكان .. ألف قبلة وقبالة .. وكل قبلة

بمخاطرة والم جديد .. جلد الشريان كله يلتهب باللون الأحمر الداكن ..
أصبح نراعى كالعقد اللؤلؤ الأبيض ، يريد أن يحافظ على زمردة الحياة ..

كنت أحلم بأن ألف بلاد العالم ، أحمل غطائي فوق كتفى ، أنام فى
أى مكان ، وأشرب من أى مياه ، وأكل من خيرات الله على وجه الأرض ..
الآن طويت الأرض ، حلقت بعيدا بعيدا بعد أن كذبت على نفسى حتى
أشعر بالأمان ..

وآه .. يازمن .. أريد أن أتحرر من كل هذا وأطير طائرا أبيض
بجناحين خفيفين عابرا القارات والمحيطات والجبال والصحراء حتى
أحط فى موطنى الأصلى ، وطنى .. منزلى .. بين أخوتى .. وهانئذا
أحس بضيق فى صدرى .. انفاسى تختنق من ندرة الهواء المنعش ..

تطلعت الى سقف الغرفة فاذا به يضئ بحروف حمراء قانية ..
آه .. يا زمن .. أريد أن أتحرر من كل هذا .. لاكتب لزملائي ..
لأصدقائى .. وللفلّاحين أهل قرىتى .. أقول لهم ..

ثم تنتهى القصة

لكى فاروق منيب سيظل حيا .. بموقفه من الحياة والفن .. بحلمه
بالمعدل .. بكتاباته الصادقة .. الأمانة ..

ولن ننساه ...

دليل المصطلحات الأدبية

اعداد : أحمد الخميسي

شعر (Lyrics) ليريك :

أصل المصطلح من الكلمة اليونانية (Lyrics) أى ما يجرى غناؤه بصاحبة العزف على القيثارة . والكلمة نفسها مشتقة من كلمة (Lyra) أى القيثارة . ولزمن طويل دل المصطلح على الشعر الغنائى بالمعنى المباشر للغنائية : أى الشعر الذى يقوم الانسان بفنائه بمصاحبة الموسيقى . والسبب فى ذلك هو نشأة الشعر المتشابكة مع الموسيقى والرقص ، ويؤكد « أرنولد هاوزر » طالب النشأة تلك : « الشعر الاغريقى فى أول عهوده ، شأنه شأن الشعر عند كل الشعوب الأخرى فى مرحلتها البدائية ، كان يتألف من صيغ سحرية ، وأقوال تنبؤية ، وصلوات وتعاويذ ، وأناشيد للحرب والعمل . وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا ، فمن الممكن تسميتها بالشعر « الشعائرى » للجواهر » . ويقول هاوزر انه بالانتقال الحاسم من التنظيم العشائرى البدائى الى الملكية القطاعية ، اختفت الوظيفة الشعائرية للشعر ، وفقد طابعه الغنائى ، وأخذ « التغميم والتلاوة يحل محل القيثارة والغناء » (١) . وأذن بتراجع القيثارة والغناء ، وتزايد التركيز على العروض ، استقل الشعر ، بالمفهوم الذى نقصده اليوم : الشعر أحد الأجناس الأدبية الثلاثة (الشعر ، الفن الروائى السردى ، الدراما) ، وأضحى المصطلح (Lyrics) صافيا لمفهوم الشعر المجرد ، باعتباره جنسا أدبيا .

ومع ذلك ، يلاحظ الكثيرون أن كلمة شعر فى أغلب اللغات الأوروبية مأخوذة عن (poietike) ، لا عن (Lyrics) ، أيضا فان كلمة شاعر مأخوذة عن (poietike) ، لا عن (Lyrik) . والسبب فى ذلك أن أرسطو أطلق على كتابه « فى الشعر » كلمة (poietike) ، لا (Lyrics) . لأن الشعر بالمفهوم الأرسطى لم يكن يعنى الشعر كما نعرفه أو نفهمه اليوم . فالشعر عنده كان يعنى ويشتمل على : الرقص ، والكلام المنظوم ، والموسيقى . والشعر عنده هو صناعة اللفه ، منفردة ، أو فى اشتباكها مع غيرها من العناصر (الرقص أو الموسيقى) . والشعر عنده هو الخلق المبدع ، والشاعر (أو الصانع) هو الخالق المبدع . ويؤكد أرسطو ذلك حين

(١) الفن والمجتمع عبر التاريخ . أرنولد هاوزر . ترجمة د. نؤاد زكريا . دار أكتاف العربى . القاهرة ١٩٦٧ . الجزء الأول .

يقول : « ومن الصنائع ما يستعمل جميع الوسائط التى ذكرنا : أعنى الوزن والغناء والمعروض ، كالشعر الديثيرمى والنومى » (١) . و (Lyricos) عنده هى الشعر الذى تجتمع له عناصر الوزن واللفظ والنغم ، تميزا له عن شعر المديح ، وشعر الملاحم . فى التطور اللاحق فرغ مصطلح (Lyricos) إلا من الشعر المجرد ، وأن ظلت كلمة شاعر (بالمعنى العام) مأخوذة من (poietike) بالمعنى العام للشعر ، أى الخلق . فبلا بعد ، استقر مصطلح (poietike) بالمعنى العام الذى قصده أرسطو ، ولم يمد معنى فى عصرنا إلا ذلك القسم من نظرية الأدب الذى يدرس نظم الأدب والقوانين التاريخية التى شكلته .

وقد عرف أرسطو الشعر عامة بأنه : « اقرب الى الفلسفة ، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل الى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل الى قول الجزئيات » .

الشعر (Lyricos) أحد الأجناس الأدبية الثلاثة . ويقول أرسطو أن المحاكاة تقع « إما بان يقتصر الشاعر شخصا آخر كما يفعل هوميروس (وهنا نواجه الأدب الروائى السردى ، حين يرسم الكاتب الإنسان فى تفاعله مع الآخرين وفى غمرة تيار الحياة) وتارة بان يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون : (وهنا نواجه الدراما ، باعتبارها محاكاة للفعل بالفعل) ، وإما بان يظل هو هو لا يتغير (أى أن يعبر عن ذاته ، فيكون الشعر) .. » (٢) .

وعرف هيجل موضوع التعبير فى جنس الشعر بأنه : الحياة المعنوية للإنسان ، وعالمه الفكرى ، والشعورى . وقد فسر بيلينسكى ، وتشيرناشيفسكى ، ودوبرولوبوف مغزى المعاناة الإنسانية (صميم الشعر) ، فقالوا أنه من خلال هذه المعاناة تنعكس وتكشف القوانين التى تحكم حركة الحياة والواقع ، التى تحيط بالشاعر فتحدد له طابع عالمه الباطنى .

وللتعبير عن العالم الداخلى للإنسان ، يتوخى الشعر طريق « الصورة الفنية » ، الصورة التى تجمع فى لوحة واحدة بين تفرد الحالة ، وعمومها وتكرارها ، الصورة التى تستخلص العام مما هو خاص . أن التعبير عن الحالات المتفردة للإنسان هو الفاصل بين الشعر والدراما والأدب السردى الروائى ، وبفضله يكتسب الشعر ملامحه التى تميزه عن الأجناس الأخرى . وهنا لابد من ملاحظة أن كل حالة متفردة هى من العالم الداخلى للإنسان ، وليس كل المعالم الداخلى حالات متفردة يصبح الشاعر فيها : « هو هو لا يتغير » .

ولكى يصل الشاعر الى التعبير عن ثراء وتعدد حالات المعاناة الإنسانية ، لابد له من التماس إمكانيات التعبير فى نسق اللغة الإنسانية

(١) كتاب أرسطوطاليس « فى الشعر » ترجمة وتحقيق د. شكرى محمد عياد . دار الكتاب

العربى . القاهرة ١٩٦٧

(٢) أرسطوطاليس : المرجع السابق .

الداخلية ، لينقل لنا « ذاتية » الحالة ، وما تضطرب به النفس من انفعالات ومشاعر . ولذلك يسعى الشاعر الى أكثر الأشكال اللغوية تعبيرية ، الأشكال التي تمنحه القدرة على التقاط وصياغة ما تتور به النفس في لغة مشحونة ، وكفاء جماليا . ولا شك أن أولوية الانفعال والمعاناة في الشعر ، تبدو وكأنها تدفع الى الدرجة الثانية : المواقف الحياتية، والسلوك ، والحركة. وللشعر لغته الفنية الخاصة ، القائمة على نظام لغوي يعتد الأوزان المحددة أساسا له ، أوزان تقوم على تتابع معين للحروف الساكنة والحروف المتحركة . من ناحية أخرى تنعدم في الشعر الحوادث التي تتطور ، والشخصية الفنية التي تتبنى أمامنا بحيث نرى حركتها وبلوغها النهائية ، ووصف السلوك الانساني ، أي كل ما يشغل عادة مكانة واضحة في النثر . ويحدث أن يلتبس الشاعر — بالشعر — وصف حادثة تتطور ، فيرسم لنا السلوك الانساني ، ويبين الشخصيات الفنية ، فيؤلف لنا : رواية شعرية (انظر « ياسين وبهية » تأليف نجيب سرور ، وذلك قبل مسرحتها) .

في بعض الحالات الاستثنائية وهي حالات نادرة نجد أنفسنا ازاء « قصائد منثورة » مثلها هو الحال عند شارل بودلير "Poemes en prose" وعند تورجينييف .

في المجتمع الاشتراكي ، يكتسب الشعر (Lyrics) أكثر فأكثر ، طابعا موضوعيا . ويتضح ذلك عند مايكونفسكي على سبيل المثال ، حيث «الأنثى» (ذات الشاعر) تطابق « نحن » (مجبوع الشعب) .

وخلافا للأنواع المتفرعة عن جنس الأدب الروائي السردى ، فإن الأنواع المتفرعة عن جنس الشعر لا تتصف بالفروق الدقيقة فيما بينها . وتتحدد الأنواع الشعرية في الأغلب الأعم تبعا للمحتوى المعين ، السدى يعكس جيشان النفس الانسانية . وهكذا ، نعرف نوعا من الشعر بأنه « الشعر السيلسي » ، ونوعا آخر بأنه « الشعر الفلسفى » ، أو « شعر الحب » (العاطفى) . والأنواع الشائمة التي استقر عليها الشعر هي : شعر الهجاء ، المديح ، الرثاء ، الأغاني ، الاناشيد، الشعر العاطفى ، شعر الطبيعة ، شعر الأعراس ، الشعر الحواري ، شعر المناسبات ، الى آخره . وتمتد هذه الأنواع بأصولها الى الشعر الاغريقى القديم ، وقد بدا واضحا — من بدايات القرن التاسع عشر — أن حدود تلك الأنواع تضيق على ما يطرحه تطور المجتمعات على الشعر من مضامين مختلفة .

اقرأ في العدد القادم

الهولوكوست * قصيدة : عبد اللطيف اللعبي

*أساليب العرض الفني في رواية
« خريف البطريق » للكاتب
الكولومبي « جابريل جارسيا ماركيز »
حسين عيد

* قراءة أدبية واجتماعية للنص
أم نظرية علمية لفهم الأدب
تبري ايجلتون
ترجمة وتقديم : منى انيس

* « هنري ميشو » شاعر الفوضى الجميلة
اعداد : احمد اسماعيل

* ادب المقاومة
تأليف : غالى شكرى
عرض : صلاح السروى

* ثقافة التلفزيون بعد مسلسلاته
مصباح قطب

* واعمال : وجيه عبد الهادى
طلعت فهمى ... وآخرين

مطبعة اخوان مورافيتلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
تليفون ٩٠٤٠٩٦

كتاب الإسلام

مكتبة
العدد
الرائع
من

محنة التعليم
في مصر

د. سعيد اسماعيل على